



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Śmierć udomowiona : szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej

**Author:** Grzegorz Olszański

**Citation style:** Olszański Grzegorz. (2006). Śmierć udomowiona : szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Grzegorz Olszański



# Śmierć Udomowiona

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2006

Nie mam wątpliwości, że omawiana rozprawa jest tekstem wysoce indywidualnym, a jednocześnie imponująco erudycyjnym. Tym zaś, co w mojej opinii najistotniej różni tę pracę od rozpraw poprzestających na skrętnym zdawaniu sprawy z uczonych lektur – teoretycznych i interpretacyjnych – jest samowiedza pisarska Autora i wymiary jego wyobraźni badawczej.

Z recenzji naukowej prof. dr hab.  
Aliny Brodzkiej-Wald, IBL

Praca Grzegorza Olszańskiego jest świetną lekcją „sztuki czytania” poezji Ewy Lipskiej, i to lekcją prowadzoną z troską o bardzo staranną (i niezwykle wielodyscyplinarną oraz kompetentną erudycję) argumentację interpretacji.

Z recenzji naukowej prof. dra hab.  
Ireneusza Opackiego, UŚ

# **Śmierć Udomowiona**

**Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej**

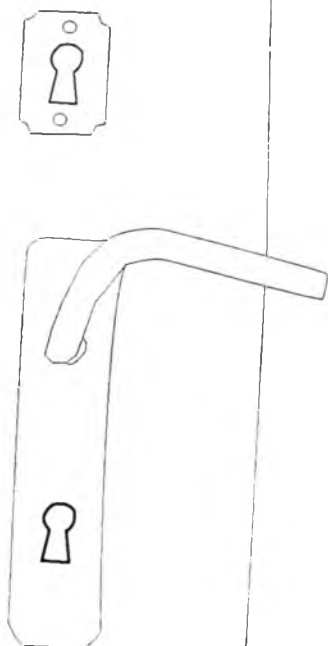
PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 2391

**Grzegorz Olszański**



# **Śmierć Udomowiona**

**Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2006

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
Marek Piechota

Recenzent  
Piotr Śliwiński

# Spis treści

Wprowadzenie . . . . .	7
------------------------	---

## Dom Uśmiercony

Historia choroby. Stan badań . . . . .	17
Przestrzeń tomów, przestrzeń domów . . . . .	23
Dom nocny, dom dzienny . . . . .	25
Brama . . . . .	36

## Wiersze z martwego domu

Mowa przestrzeni . . . . .	49
Śmierć w starych dekoracjach . . . . .	51
Dom żywych trupów? . . . . .	57

## Wiersze z domu umarłych

„W strasznych mieszkaniach, straszni mieszczenie”? . . . . .	71
Ludzie zrujnowani . . . . .	74
Uroczystości rodzinne – ceremonie żałobne . . . . .	85
„Suknia ślubna z pogrzebowym wieńcem”. Fragmenty dyskursu mortalnego . . . . .	97

## Dom pamięci, piekło zapomnienia

Nie-zapomniane <i>Pamiętam?</i> . . . . .	113
Arkadia . . . . .	116
Inferno . . . . .	121
Et in Arkadia ego . . . . .	130



## Śmierć Udomowiona?

„Śmierć rozpisala się na dobre” . . . . .	139
„Umieram niechętnie...” – śmierć w pierwszej osobie . . . . .	145
„Umarłeś mi do syta” – śmierć w drugiej osobie . . . . .	160
„Po trzeciej stronie nekrologu / przepis na kruche ciasteczka” – śmierć w trzeciej osobie . . . . .	173
„Śmierć dla początkujących i zaawansowanych” – współczesne <i>ars moriendi</i> . . . . .	181
Bibliografia . . . . .	192
Indeks osobowy . . . . .	199
Summary . . . . .	205
Résumé . . . . .	206

*Być człowiekiem oznacza: być na Ziemi jako Śmiertelny,  
oznacza: mieszkać.*

Martin Heidegger

*Dom jest prasłowo; tak samo u wszystkich Słowian: „domowina” jednym, drugim „trumna”.*

Aleksander Brückner

## Wprowadzenie

W recenzji Magdaleny Hornung poświęconej *Piątemu* zbiorowi wierszy Ewy Lipskiej można znaleźć takie oto wyznanie:

W swym zachwyceniu odnoszę wrażenie, że kolejne zbiory Ewy Lipskiej układają się w swoistą fugę. Zasadnicze tematy, których ekspozycje mamy już w tomiku pierwszym, odbierają jak sztafetę tomiki następne, powtarzają je i modulują, by w ostatnim zabrzmieć najwyraźniej, bo najprościej. Można nawet powiedzieć, że wiersze ostatnie puentują tematy rozwijane przedtem<sup>1</sup>.

Kilka lat później podobną uwagę zanotował Piotr Łuszczkiewicz:

Pozostaje czytać księgę Ewy Lipskiej w porządku naturalnym, tj. chronologicznie i linearnie, tomik po tomiku, wers po wersie, choć właściwa kabała wyłożona jest głównie na jej początkowych stronicach, a wszystko to, co następuje dalej, to ciągle uzupełnienia, przypisy i rozbudowane komentarze<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Hornung: *Piąte przyspieszenie*. „Nowe Książki” 1978, nr 23, s. 35.

<sup>2</sup> P. Łuszczkiewicz: *Rondo Lipska*. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 3, s. 9.

Cytowane wypowiedzi wskazują na jedną z najważniejszych cech twórczości Ewy Lipskiej, czy też – by pozostać przy muzycznej metaforze – wydobywają z tej poezji jej podstawową zasadę kompozycyjną, a mianowicie: powtarzalność. Tym samym wskazują na niezwykle konsekwencję autorki *Strefy ograniczonego postoju* w kreowaniu poetyckiego świata. Innymi słowy, Ewa Lipska od momentu wydania debiutanckiego tomu zatytułowanego skromnie *Wiersze* aż do opublikowanej ostatnio książki *Gdzie Indziej* uporczywie wraca – bez większego ryzyka można by nawet napisać: obsesyjnie – do pewnych motywów i tematów. W gruncie rzeczy ich powtarzalność jest jednak pozorna. W istocie bowiem poeta zawsze coś modyfikuje, dopełnia, ujmując z odmiennej, dotychczas nieznannej strony. Autorka *Dwugłosu* mogłaby się więc jawić jako ktoś w rodzaju wytrawnego kompozytora, który posługując się tym samym materiałem, potrafi poddać go takim modulacjom – na przykład ten sam motyw pojawia się raz w tonacji serio, innym razem buffo, raz mamy do czynienia z pełną harmonią między sposobem pisania a tematem utworu, innym razem z absolutnym dysonansem – że czytelnik ciągle ma wrażenie obcowania z czymś nowym, nieznanym, nierzadko fascynującym.

Jakie to motywy? Ich rejestr przynoszą przede wszystkim szkice Tadeusza Nyczka, Ryszarda Matuszewskiego oraz Krzysztofa Lisowskiego<sup>3</sup>. I tak, Nyczek jako najbardziej konstytutywne dla tej poezji wyróżnił motywy domu, wojny i pokoju oraz koła czasu. Autor *Olśnień i świadectw* oprócz wymienionego już domu za najważniejszy uznał motyw śmierci oraz motyw dziecięcy, zwracając uwagę na – jak to określił – katastroficzny typ wyobraźni. Z kolei Krzysztof Lisowski, zauważając, że powtarzające się na przestrzeni wielu lat elementy tej twórczości tworzą coś w rodzaju struktury dynamicznej zbliżonej do fabuły, pisał już nie tyle o motywach do-

---

<sup>3</sup> T. N y c z e k: *Spalony dom. O poezji Ewy Lipskiej*. „Twórczość” 1974, nr 9, s. 291–294; R. M a t u s z e w s k i: *Poetycki świat Ewy Lipskiej*. W: I d e m: *Olśnienia i świadectwa. Od Leśmiana do Barańczaka*. Warszawa 1995, s. 189–203; K. L i s o w s k i: *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*. W: E. L i p s k a: *Wspólnicy zielonego wiatraczka*. Kraków 1996, s. 5–17.

minujących w poezji autorki *Stypendystów czasu*, ile wprost o historiach – „historii domu”, „historii choroby”, „historii kraju”, „historii podróży” oraz „historii autora”. Różnice, które wyłoniło to zestawienie, raczej się wzajemnie dopełniają niż negują. Ich istota wynika bowiem nie tylko z odmiennego sposobu lektury tej poezji, ale z różnej perspektywy badawczej<sup>4</sup>, różnych określeń, pod którymi często kryją się, jeśli nie identyczne, to przynajmniej zbieżne konstatacje. Na przykład motyw wojny i pokoju, który w swoim artykule opisywał Nyczek, w dużym stopniu pokrywa się z uwagami Matuszewskiego na temat katastroficznej wyobraźni poetki, jak i z tym, co możemy znaleźć we fragmencie poświęconym obsesji śmierci w tej poezji. Te z kolei uwagi odpowiadają wielu spostrzeżeniom zawartym w tekście Lisowskiego, opatrzonym jednak nagłówkiem „historia choroby”. Tego typu przykłady można oczywiście mnożyć, wykazując zarówno różnice, jak i podobieństwa, o wiele jednak ciekawsze niż śledzenie paradoksów recepcji wydaje mi się postawienie pytania: który z tych motywów jest najważniejszy? Który z nich dominuje? Który z nich stanowi klucz do zrozumienia poetyckiego świata Ewy Lipskiej? Odpowiedź na te pytania może zdziwić: żaden! A mówiąc precyzyjnie – żaden osobno. Istota tej poezji polega bowiem nie tylko na równoczesnym prowadzeniu kilku autonomicznych wątków, ale również – by przywołać popularną metaforę tekstu tkaniny – na doskonałym ich łączeniu, splataniu, przeplataniu w jedną, doskonałą poetycką materię<sup>5</sup>. W ten sposób motyw śmierci splata się z motywem

---

<sup>4</sup> Przykładowo tekst Nyczka powstał, gdy wydane były jedynie trzy tomy poezji Lipskiej, Lisowski zaś swój szkic oparł na ponadtrzykrotnie większym materiale egzemplifikacyjnym.

<sup>5</sup> W *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a możemy znaleźć następujący fragment: „Tekst jak Tkanina; dotąd jednak zawsze uznawaliśmy tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy w tkaninie płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie”. R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. Leńska. Warszawa 1997, s. 92. Jeśli wierzyć zapewnieniom rówieśników Lipskiej, a mianowicie Jacka Bierczina, który w jednym z swoich utworów wyznawał: „każdy wiersz jest testamentem”. J. Bierczin: *W końcu*. W: Idem: *Tyle rzeczy*. Paryż 1990, s. 32, jak

domu, motyw domu wiąże się z motywem podróży, podróż zaś z „historią kraju”. Motywy te spotykają się na przestrzeni kolejnych tomów, pojedynczych wierszy, zwrotek, wersów. Nie zawsze są równorzędnie eksponowane, czasami pozornie zanikają, dają się zdominować innym, by nagle w następnym tomie wystąpić ze zwiększoną częstotliwością. Przykładowo w pierwszych dwóch tomach dominujący wydawał się motyw domu, by później – myślę głównie o *Piątym zbiorze wierszy* oraz tomie *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* – zniknąć w cieniu wierszy dotyczących choroby, a przede wszystkim śmierci. Te z kolei motywy, ewidentnie przeważające w tamtych dwóch tomach, niemal znikają w *Przechowalni ciemności*, aby znów powrócić w ostatnio wydanych książkach.

Takie ujęcie twórczości autorki *Ludzi dla początkujących* może nie wyznacza jakiegos diametralnie odmiennego sposobu patrzenia na tę poezję, ale też nie pozostaje bez konsekwencji dla jej lektury. Pozwala bowiem, zamiast opisywać wszystkie motywy osobno, skupić się na jednym i przez niego, niczym przez pryzmat, przyglądać się reszcie. Dzięki takiemu ujęciu można również – i to zamierzam tu właśnie uczynić – przyjrzeć się bliżej, w jaki sposób jeden pojedynczy motyw splata się z innym, wchodzi w różnego rodzaju interakcje, tworzy z nim nierozzerwalną całość. Mój wybór

---

i słowom Stanisława Barańczaka, który w przedmowie do antologii *Od Chaucera do Larkina* stwierdzał: „Przemoc własną śmiertelność – po to właśnie pisze się wiersze”, owa tekstowa tkanina z czasem stawałaby się materią całunu. Pozwolę sobie na krótką dygresję: w tym kontekście badacz literatury niewiele się różni od tanatologa, lub – jak złośliwie ujął to Jean Paul Sartre – „strażnika cmentarnego”: „Bóg jeden wie – pisze autor *Dróg wolności* – czy cmentarze są spokojne; nie ma weselszych niż biblioteka. Są tam zmarli, którzy wyłącznie pisali; od dawna zmyto z nich grzech życia, a zresztą ich życie znane jest tylko z książek, które pisali o nich inni zmarli. Rimbaud nie żyje. Nie żyje Paterne Berrichon, ani Isabelle Rimbaud; znikli ci, którzy zawadzali; pozostały tylko małe trumienki, ustawione na półkach wzdłuż ścian, niczym urny w kolumbarium”. S. B a r a ń c z a k: *Słowo wstępne*. W: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy, 125 poetów anglojęzycznych z 8 stuleci*. Antologia. W wyborze, przekładzie i opracowaniu S. B a r a ń c z a k a. Kraków 1993, s. 10; J. P. S a r t r e: *Czym jest literatura? Wybór szkiców historycznoliterackich*. Przeł. J. L a l e - w i c z. Warszawa 1968, s. 178.

padł na motywy domu i śmierci. Domu, gdyż jest to motyw doskonale opisany (można by nawet powiedzieć, skostniały w swym krytycznym oglądzie<sup>6</sup>), a być może proponowany tu sposób lektury pozwoli spojrzeć na niego inaczej, pozwoli odsłonić to, co pozostało ukryte, zobaczyć to, co zostało przeoczone.

Uzasadnienie wyboru drugiego z wymienionych motywów jest nieco bardziej złożone. Wybrałem śmierć (choć są i tacy, którzy pewnie powiedzieliby, że to ona mnie wybrała<sup>7</sup>), bo po pierwsze, jest to motyw obecny w dziesiątkach wierszy, tytułach tomów, stale eksponowany w recenzjach i omówieniach tej twórczości. I choć w jednym z wierszy Lipska zapewnia:

Mój czas. Moje ciało. Moje życie.  
Wszystko do jednorazowego użycia  
tak jak suknia z papieru albo serwetka.

*Tu pracuję. SOP<sup>8</sup>*

– to jakoś trudno w tę „jednorazowość” uwierzyć. Wręcz odwrotnie, zirytowany stałym eksponowaniem tego motywu, jeden z krytyków stwierdził: „Powiedzieć by można, że podmiot liryczny wierszy Lipskiej nosi w sobie śmierć, jak w kieszeni chusteczkę”<sup>9</sup>. Na szczęście, chciałoby się dodać, od kataru rzadko się umiera...

Po drugie, wybrałem motyw śmierci, ponieważ interesuje mnie jej obecność w literaturze. Obecność poniekąd obowiązkowa (jeśli

---

<sup>6</sup> Stan badań i krytyczne diagnozy związane z tym motywem przedstawiam w pierwszej części rozdziału *Dom Uśmiercony*.

<sup>7</sup> Jak pisze Stanisław Rosiek we wstępie do opracowanej przez siebie antologii: „Któryś z tanatologów – zdaje się, że Thomas – zauważył, iż każdy kto pisze o śmierci (a więc dobrowolnie opuszcza świat żywych i wkracza na martwe pole), ma do niej jakąś własną sprawę. Coś chce zrozumieć, coś oswoić, rozegrać ze śmiercią jakąś partię (w szachy lub kości), zanim będzie do tego zmuszony. Według założyciela i wieloletniego prezesa Francuskiego Towarzystwa Tanatologicznego, nie zostaje się tanatologiem ot tak, po prostu”. S. Rosiek: *Słowo wstępne*. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i oprac. S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 6.

<sup>8</sup> Utwory Ewy Lipskiej cytuję według wydań wskazanych w bibliografii (s. 192). Tam też został zamieszczony wykaz stosowanych skrótów.

<sup>9</sup> J. Kurowicki: *W kokonie codzienności*. „Poezja” 1972, nr 8, s. 91.

tylko twórca traktuje swą profesję z należytą, choć niekoniecznie „śmiertelną”, powagą) i manifestowana na różne sposoby. Oto bowiem, jak dowodzi autor *Zaświata przedstawionego*:

Schopenhauer napisał, że śmierć jest prawdziwym duchem inspirującym i muzą filozofii. Dodajmy: także muzą poezji, może nie w mniejszym stopniu niż miłość. Zarówno wtedy, gdy jest przedmiotem spokojnej medytacji, jak i wówczas, gdy staje się przedmiotem buntu; zarówno wtedy, gdy łączy się z wątkami pocieszenia i wiary, jak i wówczas, gdy traktuje się ją jako dowodny wyraz egzystencjalnego absurdu. Język poetycki już u swych początków ćwiczy się niejako w swym mówieniu o śmierci<sup>10</sup>.

Oczywiście efekty owych ćwiczeń są niezwykle różne i uzależnione od wielu czynników. Ducha czasów, poetyki, gatunku, prądu, ideologii estetycznej, religii, talentu, dystansu... Wreszcie od tego, czy to pisarz wybiera śmierć jako temat swojego utworu, czy to raczej śmierć wybiera pisarza, by udzielił jej głosu i pozwolił przemówić. Niezależnie od tych różnic cel pisania o śmierci zdaje się zawsze (lub prawie zawsze) taki sam:

Sztuka mówienia o śmierci, w tym również – mówienia poetyckiego, staje się formą jej oswojenia<sup>11</sup>.

Tutaj też tkwi kolejny, trzeci powód mojego wyboru. Z jednej strony bowiem chciałbym przyrzeć się temu, w jaki sposób śmierć za-domowiła się w tej domowej przestrzeni, jak ją poetka przyjęła i gości. Z drugiej interesują mnie i inne konsekwencje tego niezwykłego „meldunku”. Jakże na przykład? Przede wszystkim to, czy dzięki stałej w tej liryce obecności śmierci udało się ją w jakiś sposób obłaskawić, oswoić, udomowić. Jak przebiegał ten proces, ja-

<sup>10</sup> M. Głow i ń s k i: *Poezja śmierci*. W: I d e m: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 250.

<sup>11</sup> Ibidem.

kich metod i sposobów użyto – to kolejne z nasuwających się tu pytań.

Inspiracje do swoich rozważań czerpałem zarówno z hermeneutyki, jak i z tanatologii, krytyki tematycznej, ale i literackiej antropologii. Innymi słowy, choć przedmiotem moich rozważań będzie literatura, to moje uwagi nie będą się odnosić tylko do świata literackiej fikcji. Historia, którą postaram się tu opowiedzieć, dotyczyć będzie jednej z najwybitniejszych polskich poetek, ale i w pewnym sensie rzeczywistości, z której wyrosły wiersze Lipskiej. Mówiąc jeszcze inaczej: świat (nie)przedstawiony w analizowanych tu wierszach jest dla mnie istotny tyleż ze względu na samą poezję, co na świat, w którym przyszło nam żyć. Śmierć nie jest niestety – Czytelnik raczy mi wybaczyć banalność tego stwierdzenia – tylko figurą literacką.

\* \* \*

Książka ta jest zmienioną wersją rozprawy doktorskiej, której obrona odbyła się w lipcu 2003 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Tym samym chciałbym serdecznie podziękować Promotorowi pracy: Panu Profesorowi Tomaszowi Stępniewi za merytoryczną opiekę, serdeczność i otwartość na moje pomysły.

Dziękuję również Recenzentom rozprawy: Pani Profesor Alinie Brodzkiej-Wald i Panu Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu. Pani Profesor dziękuję przede wszystkim za prawdziwie życzliwą, a zarazem niezwykle wnikliwą i empatyczną lekturę. Nieżyjącemu już Profesorowi Opackiemu wypada mi podziękować zarówno za inspirujące uwagi dotyczące pracy, jak i serdeczność, której doznałem, będąc doktorantem w Jego Zakładzie.

Recenzentowi książkowej wersji rozprawy Panu Profesorowi Piotrowi Śliwińskiemu dziękuję za cenne rady i uwagi, które pozwoliły mi nadać jej ostateczny kształt.

Osobne podziękowania należą się Koleżankom i Kolegom z Zakładu Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji oraz Zakładu Teorii Literatury. Wyrazy wdzięczności kieruję również do Pani Profesor

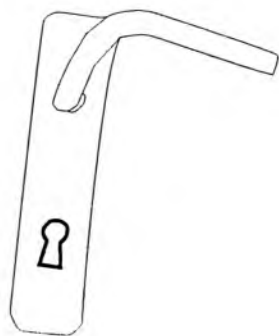


Anny Węgrzyniakowej i Pana Profesora Stefana Szymutki, którzy wielokrotnie służyli mi swą ogromną wiedzą i doświadczeniem.

Gorące podziękowania jestem winny także Magdalenie, Rodzicom, Mariuszowi Jochemczykowi i wszystkim Tym, którzy na różne sposoby pomagali mi podczas pisania.

# om Uśmiercony

## Dom Uśmiercony





## Historia choroby. Stan badań

Ludzie jak ludzie... w zasadzie są, jacy byli, tylko problem mieszkaniowy ma na nich zgubny wpływ – rzekł Woland.

Michail Bulhakow

Motyw domu jest jednym z fundamentalnych motywów poezji Ewy Lipskiej. Dzięki temu należy też do najgruntowniej zbadanych i opisanych elementów tej twórczości. Można by powiedzieć – i nie jest to jedynie gra słów – iż motyw domu zadomowił się w tej poezji na dobre. Bezpośrednio wskazuje na to co najmniej kilkanaście znakomitych wierszy oraz tytuł pierwszego wyboru poezji Lipskiej – *Dom Spokojnej Młodości*; pośrednio fakt, iż motyw domu jako jedyny doczekał się dwóch osobnych artykułów, których autorki próbowały spojrzeć na interesujące mnie zagadnienie syntetyzująco, nie z perspektywy poszczególnych tomów, ale całej twórczości. Mam tu na myśli artykuł Grażyny Maroszczuk *Idea „domu” i „bezdomności” w liryce Ewy Lipskiej*<sup>1</sup> oraz jeden z rozdziałów książki Anny Legeżyńskiej *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, zatytułowany *Poczekalnie*<sup>2</sup>. Na prawach znaku rozpoznawczego słowo „dom” znalazło się również w tytule jednego z rozdziałów (*Dom*,

---

<sup>1</sup> G. Maroszczuk: *Idea „domu” i „bezdomności” w liryce Ewy Lipskiej*. W: *W pejzażu ojczyzny i obczyzny. Studia i szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Red. W. Wójcik. Katowice 1991, s. 88–99.

<sup>2</sup> A. Legeżyńska: *Poczekalnie (w wierszach Ewy Lipskiej)*. W: *Eadem: Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 144–168.

*sen i gry dziecięce*) słynnej w latach siedemdziesiątych książki Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*<sup>3</sup>. Pomimo różnej perspektywy czasowej na wagę tego motywu jednogłośnie wskazywali wspomniani już Tadeusz Nyczek, Ryszard Matuszewski, Krzysztof Lisowski.

Palmę pierwszeństwa – choć w tym przypadku musiałaby to być zapewne wiecha – dzierży jednak sam Jerzy Kwiatkowski, który w recenzji z *Drugiego zbioru wierszy* pisał:

Ogromną rolę odgrywa tu nadal metafora, obsesja – domu utraconego i pożądanego jak raj. Poezja ta oscyluje między dwiema formułami, dwiema wizjami, które nie tyle są wymienne, ile – znaczą to samo: dom rozproszony w świecie, rozproszona w świecie bezdomność. Dom to naturalna forma wypowiedzania się poetki, jedna z podstawowych jednostek wyobraźni, zasada pewnego systemu znaków. [...] Byłoby to zapewne szkoda dla tej poezji, gdyby poetka przestała wypowiadać się w języku domu<sup>4</sup>.

Jak widać na podstawie tego, niepełnego przecież, wyliczenia, motyw domu został już opisany z różnych stron i perspektyw<sup>5</sup>. A jednak śledząc krytyczną recepcję tej poezji, śmiało można powiedzieć, iż żaden z motywów tej twórczości nie wywołał tylu kontrowersji, kłopotów, rozbieżności. Dlaczego? Po pierwsze, problem tkwi tyleż w poezji autorki *Strefy ograniczonego postoj*, co poza nią. Rzecz bowiem w niezwykle bogactwie symbolicznym i antropologicznym „domu”. Pisze o tym szeroko i zarazem pouczająco Anna Legeżyńska we wstępnych rozdziałach swojej książ-

---

<sup>3</sup> J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Dom, sen i gry dziecięce*. W: I d e m: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 160–163.

<sup>4</sup> J. Kwiatkowski: *Lękać należy się odważnie*. „Twórczość” 1971, nr 4, s. 107.

<sup>5</sup> Niepełnego, gdyby bowiem chcieć wymienić wszystkich wypowiadających się na ten temat, należałoby przywołać całą rzeszę recenzentów, którzy mniej lub bardziej wnikliwie analizowali interesujący mnie tu motyw. Ponieważ nie chciałbym, aby ów „dom” zamienił się w „wieżę Babel”, ograniczam się jedynie do tych tekstów, które wydają mi się najbardziej znaczące.

ki<sup>6</sup>, ja odwołam się więc tylko do dwóch, ale jakże znaczących wypowiedzi. Jak dowodzi autor *Historii religii*:

Dom nie jest przedmiotem, „maszyną do mieszkania”, jest on wszechświatem, który człowiek sobie buduje, naśladowając wzorcowe dzieło bogów – kosmogonię. Budowanie i zasiedlanie każdej siedziby zawsze poniekąd równoznaczne jest z początkiem, z nowym życiem, wszelki zaś początek odtwarza ów pierwotny początek, kiedy ponad światem po raz pierwszy rozblęsnęło światło<sup>7</sup>.

Myśl Eliadego doskonale zaś spointował autor *Wyobraźni poetyckiej*, stwierdzając po prostu:

Dom jest ośrodkiem świata. Obejmując we władanie dom, przejmuje się w posiadanie wszechświat<sup>8</sup>.

Antropologicznemu bogactwu towarzyszy, jak się łatwo domyślić, bogactwo semantyczne. W tym wypadku precyzji krytycznych ustaleń nie ułatwia zarówno wieloznaczność samego pojęcia (słowniki języka polskiego wymieniają przynajmniej siedem znaczeń tego leksemu<sup>9</sup>), jak i jego ekspansywność. Niejako przy okazji swego tekstu o *Lalkach w systemie kultury* sygnalizował to zjawisko Jurij Łotman:

---

<sup>6</sup> A. Legeżyńska: *Centrum świata. Antropologiczna i literacka semiotyka domu*. W: Eadem: *Dom i poetycka bezdomność...*, s. 7–34.

<sup>7</sup> M. Eliade: *Świat, miasto, dom*. W: Idem: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 27–34.

<sup>8</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarski. Warszawa 1995, s. 322.

<sup>9</sup> Przykładowo *Słownik języka polskiego* podaje siedem znaczeń rzeczownika „dom”: 1) budynek, 2) mieszkanie, 3) rodzina, 4) gospodarstwo domowe, 5) ród, dynastia, 7) instytucja państwowa, społeczna, handlowa itp., 7) miejsce, skąd rozpoczyna się niektóre gry (np. w bilardzie – strona stołu). *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. 2. Warszawa 1960, s. 233–236. Różnorakie znaczenia pojęcia „dom” omawia też Andrzej Sieciński. Zob. A. Sieciński: *O idei domu i jego roli w Polsce*. W: *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*. Red. P. Łukasiewicz, A. Sieciński. Wrocław 1992, s. 8–16.

Im istotniejsza jest w systemie danej kultury bezpośrednia rola danego pojęcia, tym aktywniejsze jego znaczenie metaforyczne, które może nawet zachowywać się wyjątkowo agresywnie, stając się niekiedy **wizerunkiem wszystkiego, co istnieje**<sup>10</sup>.

Transponując przytoczone spostrzeżenie na interesującą mnie twórczość (jak i towarzyszącą jej recepcję), można by przywołać słowa Tadeusza Żukowskiego, który w taki oto sposób kończył swoją recenzję poświęconą tomikowi *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*:

W jej poezji dom stawał się makrokosmosem rzeczywistości zewnętrznej: pojedynczego „ja”, jednostkowej egzystencji. Był światem, państwem, miastem, domem rodzinnym – i był osobą, jej ciałem, duszą; przenosił się do snów i zaludniał obsesjami, lękami, paradoksalną nadzieją, która spełnia się w niespełnieniu. Bywał także pamięcią, której fundamenty pograżały się w niepamięci (indywidualnej i zbiorowej); stawał się miejscem próbującym zatrzymać czas i dlatego znajdował się poza czasem, na granicy jawy i snu, przeszłości i śmierci. Bywał immanencją pytającą o transcendencję. Dom ten, będąc jakością mentalną, był sposobem ujawniania się świadomości poszukującej, rozdartej, będącej „pomiędzy”, w drodze, zanurzonej w chaosie sprzeczności, obdarowanej niepewnością, wygnanej z raju harmonii, dzieciństwa<sup>11</sup>.

Czyżby więc dom w tej poezji stał się faktycznie „wizerunkiem wszystkiego”? Biorąc pod uwagę chociażby fragment wiersza *Czekam na odjazd pociągu*, w którym poetka stwierdza:

---

<sup>10</sup> J. Łotman: *Lalki w systemie kultury*. Przeł. P. Ustrzykowski. „Teksty” 1978, nr 6, s. 45–46, podkr. – G.O.

<sup>11</sup> T. Żukowski: *Jedna z najśmielszych wypraw wyobraźni*. „Twórczość” 1983, nr 3, s. 132.

Bo mój dom istnieje teraz wszędzie.  
Rozniósł się jak epidemia.

*Czekam na odjazd pociągu. DZW*

– oraz spostrzeżenia przywoływanych wcześniej badaczy, pokazujące, że Lipska w formułę domu wpisuje refleksje natury filozoficznej, społecznej, politycznej, czy nawet eschatologicznej, odpowiedź na postawione pytanie może być twierdząca.

Ewa Lipska posługuje się „językiem domu” – przywołajmy cytowane już słowa jednego z bohaterów powieści Bułhakowa – żeby wyrazić „problem mieszkaniowy” współczesnego człowieka. Problem, powiedzmy to od razu, którego nie rozwiązuje znalezienie „własnych czterech kątów” (szczególnie, że – jak pamiętamy z wiersza rówieśnika Lipskiej – w piątym kącie czai się śmierć<sup>12</sup>), ani też „dachu nad głową” (chyba że jest to z kolei – jak w wierszu Edwarda Stachury – „wielki dach nieba”<sup>13</sup>). Problem ten – nawiasem mówiąc, autorka *Żywej śmierci* niezwykle bliska jest tutaj rozważaniom Heideggera zawartym w cytowanym już eseju *Budować, mieszkać, myśleć*<sup>14</sup> – polega na ciągłym poszukiwaniu własnej tożsamości, czy mówiąc inaczej: swojego miejsca w świecie. Miejsca, które można by (trzeba?) „udomowić”.

<sup>12</sup> Mowa oczywiście o wierszu Rafała Wojaczka zatytułowanym *List do nieznanego poety*, który kończy się słowami: „Pańską twierdzą i wygnaniem jest ten pokój / Wieżę ponad dobrem złem i społeczeństwem / Czy pan nigdy nie próbuje z niego uciec? / Z rozpaczliwych czterech kątów Piąty: śmierć”. R. Wojaczek: *List do nieznanego poety*. W: *Idem: Nieskończona kruczata*. Kraków 1972, s. 16.

<sup>13</sup> E. Stachura: *Introit (pieśń na wejście)*. W: *Idem: Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*. T. I. Warszawa 1984, s. 183.

<sup>14</sup> Heidegger pisał: „Dawne słowo *bauen* (budować), do którego przynależy »bin« odpowiada: »ich bin«, »du bist« oznacza: ja mieszkam, ty mieszkasz. Sposób, w jaki ty jesteś na Ziemi, i w jaki ja jestem (du bist und ich bin) sposób, w jaki my, ludzie, jesteśmy na Ziemi, to *bauen*, zamieszkiwanie. Być człowiekiem oznacza: być na Ziemi jako Śmiertelny, oznacza: mieszkać. Dawne słowo »bauen« (budować), które mówi, że człowiek **jest, o ile mieszka**, oznacza jednak **zarazem**: otaczać opieką, mianowicie uprawiać rolę, hodować winną winorośl”. M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. W: *Idem: Budować, mieszkać, myśleć*. Przeł. K. Michalski. Warszawa 1977, s. 318–319.



W tym miejscu pora się zatrzymać. Moim zamiarem – jak już wspominałem – nie jest bowiem ani drobiazgowa rekonstrukcja stanu badań, ani też kolejna, mniej lub bardziej udana, próba zdiagnozowania tej „epidemii”. Chciałbym natomiast uważniej przyjrzeć się, w jaki sposób motyw domu splata się z motywem śmierci, tworzy z nim dialektyczną całość, wchodzi w różnego rodzaju „niebezpieczne związki”. Przykładowo, jeśli Krzysztof Lisowski w swoim szkicu stwierdzał:

Dom u Lipskiej pojawia się wielokrotnie. Najczęściej jednak jako metafora miejsca i bytu zagrożonego, wspólnoty w stadium rozpadu<sup>15</sup>

– to mnie zajmować będą tylko te utwory, w których ów „rozpad” – lub by posłużyć się bardziej tanatologicznym określeniem: „rozkład” – się pojawia. Czy, a jeśli tak, to na ile ta choroba, o której pisze Lipska w wierszu *Czekam na odjazd pociągu*, jest „chorobą na śmierć”? – to pytanie, które chciałbym tutaj postawić.

---

<sup>15</sup> K. Lisowski: *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*. W: E. Lipska: *Wspólnicy zielonego wiatraczka*. Kraków 1996, s. 8.

## Przestrzeń tomów, przestrzeń domów

Inaczej niż w powieści Bułhakowa<sup>1</sup>, nie sposób mówić o istnieniu stałego związku motywów domu i śmierci w poezji Lipskiej, jednak wierszy łączących motyw śmierci z motywem domu jest w tej twórczości niemało. „Dom Zmarłych” z poematu *Nowy Jork miasto porwane* (NOŚ), „Dom nieuleczalnie chorych” z wiersza *Do widzenia ludzie* (SOP), czy wreszcie „Dom Ostatecznego Spoczynku” w utworze *Z Listu III* (CZW) – to tylko nieliczne przykłady. Swobodnie wymienimy przecież również domy towarowe, w których można nabyć „nadmuchiwane trumny w kolorach tęczy” (*Na przykład Kurfürsterdamm*, SOP), mieszkanie, w którym stoi... „fotel z grobu Tutenchamona” (*Tu pracuję*, SOP), czy też współczesne blokowiska, określane przez Lipską wprost „wielopiętrowymi grobowcami z centralnym ogrzewaniem” (*Dzień żywych*, CZW)! Aby lista była kompletna, należałoby jeszcze wspomnieć o domu-grobie, w którym toczy się akcja dramatu Lipskiej *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*.

Statystycznie najwięcej tego typu utworów znajduje się w zbiorach *Wiersze* i *Trzeci zbiór wierszy*, ale nie sposób wymienić tomu, w którym przynajmniej jeden taki tekst by się nie znalazł. Czyżby

---

<sup>1</sup> Uwagi na temat stałego związku motywu śmierci i domu w twórczości Bułhakowa stały się przedmiotem błyskotliwej analizy J. Ł o t m a n a: *Dom w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaila Bułhakowa*. Przeł. R. M a z u r k i e w i c z. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4, s. 311–319.

więc dom w tej poezji był przede wszystkim przestrzenią śmierci? Miejscem rozkładu? Zanim spróbuję odpowiedzieć na te pytania, postawię jeszcze jedno, w tym kontekście podstawowe. Pytanie o miejsce, o przestrzeń, w której ów dom się znajduje.

## Dom nocny, dom dzienny

„Dom mój istnieje teraz wszędzie” – pisze Ewa Lipska w wierszu *Czekam na odjazd pociągu* (DZW). Wszędzie – chciałoby się zapytać – to znaczy gdzie? Pytanie jest tym bardziej zasadne, że w tym samym utworze, zaledwie kilka wersów wcześniej, można znaleźć takie oto wyznanie: „Najważniejsze że mój dom już nie istnieje”. Absurd czy poetycki paradoks? Jeśli paradoks, to stosowany niezwykle konsekwentnie, w innym utworze bowiem czytamy z kolei: „W moim domu nie było nikogo. Byli wszyscy” (*Coś musiało się stać*, W). Brak logiki? Wręcz odwrotnie, Lipska jest wyjątkowo logiczna, a opozycja „wszędzie – nigdzie” (podobnie jak „nikt – wszyscy”) jest w tym wypadku tak naprawdę pozor-na. „Dom już nie istnieje”, ponieważ brak w nim jakichkolwiek pozytywnych relacji między mieszkańcami, panuje emocjonalna pustka:

Miejsce po nim oczyszczone z wszelkich namiętności  
przenosi się w coraz inne okolice.

*Czekam na odjazd pociągu, DZW*

Z kolei „Dom istnieje wszędzie”, ponieważ diagnoza nie ogranicza się do jednostek, lecz dotyczy ogółu. W tym wypadku to, co jednostkowe, indywidualne, jest równocześnie czymś powszechnym, uniwersalnym. Wyjątek stał się obowiązującą regułą, choroba rozrosła się do skali epidemii:

Bo mój dom istnieje teraz wszędzie.  
Rozniósł się jak epidemia.  
Wszystkie domy chorują na mój dom.  
Przez wszystkie miejsca przechodzi sztorm uczuć.

*Czekam na odjazd pociągu, DZW*

Jak widać, Lipska lubi antynomie. Antynomiczna jest też przestrzeń, o którą tu chodzi. Jawa to czy sen – oto pytanie, które każdorazowo powinniśmy sobie zadawać, czytając utwór, w którym występuje motyw domu<sup>1</sup>. Tym samym rodzi się pokusa, by po raz kolejny przywołać Bachelarda, poezję Ewy Lipskiej zaś potraktować nieco instrumentalnie, jako znakomite exemplum do jego tekstu *Dom rodzinny i dom oniryczny*. A jednak dom, który opisuje poetka, nie jest domem onirycznym, w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje Gaston Bachelard. W rozumieniu autora *Poetyki przestrzeni*

dom oniryczny to obraz, który w marzeniach i snach staje się siłą opiekuńczą. Nie są to tylko ramy, w których pamięć odnajduje swe obrazy. Radzi jesteśmy żyć w domu, którego już nie ma, ponieważ – nawet nie zdając sobie z tego sprawy – przeżywamy w nim dynamikę spraw podnoszących nas na duchu. Dom chronił nas, a więc nadal dodaje nam ducha<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Trzeba przyznać, że taka dwoista struktura znakomicie podkreśla znaczenie domu w tej poezji. Po pierwsze dlatego, iż – jak powiada Fromm – „nie śnimy o niczym, co by nie stanowiło ważnego przejawu naszego życia wewnętrznego”. E. F r o m m: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przeł. J. M a - r z ę c k i. Warszawa 1994, s. 28–29. Po drugie, pojawiające się w snach obrazy domu można zinterpretować jako wyraz poszukiwania swego miejsca – ktoś komu brakuje domu, szuka jego ekwiwalentu i czyni to zarówno świadomie, jak i podświadomie. Innymi słowy, domu poszukuje zarówno „ja” liryczne, jak i – by posłużyć się określeniem Anny Soblewskiej – „ja oniryczne”. A. S o b o l e w s k a: *Jak sen jest zrobiony. Poetycka materia snu*. W: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Red. I. G ł a t z e l, J. S m u l s k i, A. S o b o l e w s k a. Toruń 1999, s. 18.

<sup>2</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: *Idem: Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. C h u d a k, A. T a t a r k i e w i c z. Warszawa 1995, s. 322.

U Lipskiej wręcz odwrotnie. Domu, który pojawia się w snach bohaterki tych wierszy, nie sposób określić przestrzenią przyjazną, opiekuńczą czy przynajmniej gwarantującą bezpieczeństwo. Dom oniryczny – by przywołać inne sformułowanie Bachelarda – nie jest w tym wypadku „przeciw-światem”<sup>3</sup>. „Dom dzienny” i „dom nocny”, dwie antynomiczne przestrzenie, nie tylko nie negują się wzajemnie, ale przeciwnie, nawzajem dopełniają, tworząc jednolitą całość. Parafrazując tytuł jednego z dzieł twórcy psychoanalizy, można by powiedzieć, iż nie tylko kultura, ale i sen może być źródłem cierpień. Szczególnie, gdy marzenie sennie okazuje się sennym koszmarem, a sen trudno odróżnić od jawy.

W tym kontekście nie powinien dziwić niesamowity wygląd opisywanych miejsc:

Drzwi prowadzą i klucze zwisają im z pysków.  
Potem schody i schody jak banda opryszków  
Z kołnierzami poręczy.  
[...]

Pokój pierwszy. Niezgodny. Na którą był stronę?  
Obraz wisiał skurczony. Łóżko rozwiedzione

*Pogori, W*

– jak i niezwykłość zachodzących tam zdarzeń:

Z domu który nosił getry i nagle  
uległ katastrofie  
wyszłam na rozległą polanę i patrzyłam  
jak cyrkowcy przygotowują się do występu  
Klatki zwierząt dokonywały akrobacji.  
Treser zmienił się w lwa i pożarł  
dyrektora cyrku.

*Już niedaleko, TZW*

Płynne przenikanie się obrazów, zanegowanie logicznie rozwijającej się struktury przyczynowo-skutkowej można odczytać

<sup>3</sup> Ibidem, s. 316.

jako chwyt mimetyczny, próbę oddania poetyki marzenia sennego<sup>4</sup>. Co więcej, w ten sposób uzasadnienie zyskuje też „czas akcji” tych wierszy. Porą, która sprzyja senności, jest oczywiście noc i właśnie półmrok stanowi stały element scenerii tych utworów. Nie scenografia okazuje się tu jednak najważniejsza. Noc sprzyja istotom o nieokreślonym statusie ontologicznym (co postaram się pokazać w dalszych rozdziałach), ale też kulturowo wiąże się ze śmiercią. Tak jest i tutaj. „Widuje noce ciche jak cmentarze” (*W czasie teraźniejszym*, W) – pisze Lipska w jednym z wierszy, a pierwszą rzeczą, którą zauważa odwiedzający *Dom Spokojnej Starości*, są „szkielety zmroku stojące w oknie” (TZW). W zamykającym debiutancki tom utworze *Bez tytułu* noc jawi się jako coś w rodzaju niebezpiecznej przepaści<sup>5</sup>, skoro umierająca kobieta ostrzega pozostającego przy życiu kochanka tymi słowami:

Noc jest zbyt stroma. Stroń od takiej nocy.  
Noc jest zbyt stroma i nie czekaj na mnie.  
Dzisiaj nie przyjdę. Dziś muszę umierać.

*Bez tytułu, W*

---

<sup>4</sup> Aleksandra Okopień-Sławińska w tekście *Sny i poetyka* pisała: „Świat snu wymaga innych sposobów literackiej prezentacji niż te, które wykształcone zostały dla świata jawy. Stąd odwrót od tradycyjnych technik literackich, szczególnie widoczny w sposobach konstrukcji świata przedstawionego, a więc np. 1) zacieranie odrębności i tożsamości poszczególnych zjawisk, które nacechowane bytową niepewnością bez żadnych usprawiedliwień pojawiają się, przemieniają i zanikają – płynnie przechodząc jedno w drugie; 2) zawieszenie praw przyczynowości i celowości w rozwijaniu sytuacji i wydarzeń; 3) naruszanie związków i motywacji logicznych; 4) osłabianie relacji czasowych i przestrzennych między zjawiskami”. A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a: *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 12. Trzeba przyznać, że wymienione przez autorkę *Semantyki wypowiedzi poetyckiej* zjawiska można znaleźć i w innych utworach Lipskiej. W tym jednak wypadku zostają one – jeśli można tak to określić – dodatkowo sfunkcjonalizowane.

<sup>5</sup> Lipska często posługuje się opozycją „góra – dół”, zastępując w ten sposób inną, a mianowicie „życie – śmierć”. Na przykład w doskonałym wierszu *Świt* czytamy: „Dwunastoletnia dziewczynka umiera na leukemię [...] / Noc za oknem zatacza się jak pijany browar. / Zenobiusz żegna się z siostrą. Wyciąga do niej ręce. / Zenobiusz wyjeżdża w góry. Siostra w przeciwnym kierunku” (*Świt*, TZW). Z kolei w wierszu *Zasłaniam okna* (W) czytamy o „biografii odkrytym urwisku”.

Z kolei w innym wierszu nocne ciemności niczym w powieści grozy czy klasycznym kryminale stają się idealną scenerią morderstwa:

Tej nocy byłem mordercą.  
Nie znam ofiary. Nie broniła się [...]  
Nie zdążyłem jej wynieść ze stromego snu.  
Kilka razu upadłem zbiegając na cmentarz.

*Tej nocy byłem mordercą, SOP*

Jeszcze w innych noc stanowi kluczowy element pośmiertnego krajobrazu, który przemierzają zmarli:

Umilknie najpierw noc tak ślepa  
że słów odszukać już nie sposób.  
Iść trzeba będzie rzędem rzędem  
i różnic w ciałach już nie będzie. [...]

Przestaną być otwarte oczy.  
Dziedziczność praw do barw odcieni.

*Dalej, W*

Udźwignąć noc potrafię jeszcze.

Ktoś mi przeszkadza światło świeci.  
To po przeciwnej stronie miasta  
na spacer wyszły czyjeś dzieci  
klaskając w ręce  
bo w grobach przemarzły.

*Udźwignąć noc, W*

To skojarzenie jest konsekwencją innego, równie mocno zakorzenionego w kulturze wyobrażenia – wyobrażenia snu i śmierci. „Dystans między życiem a śmiercią – pisze Philippe Ariès – nie był [...] odczuwany jako »radikalna metabol«». Nie był gwałtowną transgresją [...]. Nie istniało też pojęcie negacji absolutnej, zerwania, pęknięcia, otchłani, gdzie nie istnieje pamięć [...]. Wierzano,



że umarli śpią. Jest to wierzenie stare i trwałe”<sup>6</sup>. Oczywiście świat, który opisuje francuski historyk, dawno już nie istnieje, ślady tego związku zaś przetrwały do dzisiaj jedynie w ceremonii ostatniego namaszczenia (ksiądz posługuje się wówczas formułą: „Nasz brat zasnął w pokoju z Chrystusem”), pogrzebowej liturgii („zasnął w Panu”, „niech spoczywa w spokoju” etc.), napisach nagrobnych („tu spoczywa”) czy w zwyczaju zamykania oczu zmarłym. Metamorfozę, jaka zaszła pod tym względem między przeszłością a chwilą obecną, doskonale uchwycił Stefan Szymutko w *Nagrobku ciotki Cili*:

Ludzkość bardzo wcześnie, o czym świadczą dzieje rodzeństwa Tanatos i Hypnos, rozpoznała związek snu i śmierci,

---

<sup>6</sup> Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. A. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 35–36. Związek ten widać zresztą w samej nazwie „cmentarz” pochodzącej od greckiego słowa „koimeterion” oznaczającego „miejsce zaśnięcia”. O chrześcijańskich źródłach tego wyobrażenia Chróścicki pisał: „Jednym z najbardziej rozpowszechnionych poglądów w pierwszych wiekach chrześcijaństwa jest wierzenie, że śmierć to chwilo- wy sen. Opisywany przez trzech ewangelistów cud ze zmarłą córką Jaira potwierdza tę opinię wśród chrześcijan. »Czemu się smucicie i płaczecie? Nie umarła dziewczeczka, ale śpi«”. J.A. Chróścicki: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa 1974, s. 28. Wybitny znawca semantyki cmentarzy, Jacek Kolbuszewski dodawał z kolei: „Chrześcijańska koncepcja śmierci jako snu oparta jest na nauce o zmartwychwstaniu. Rozwijają ją m.in. święci: Ignacy, Grzegorz z Nissy, Chryzostom, Ambroży i Hieronim. O powszechności tego mniemania wśród pierwszych chrześcijan świadczą nagrobne inskrypcje, np. HIC REQUIESCIT IM SMNO PACIS MARCIA”. J. Kolbuszewski: *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*. Wrocław 1985, s. 166. Natomiast na greckie, a ściślej mówiąc: neoplatońskie źródła tego wyobrażenia zwracała uwagę Dąmbska: „Jeden i drugi stan [sen i śmierć – G.O.] jest wyzwoleniem duszy, gdyż umożliwia jej poznanie, nie zakłócone jej błędami, złudzeniami, namiętnościami naszej cielesnej natury. Jest to filozoficzna wersja mitu greckiego, uwiecznionego w poezji Homerowej i na starych lekytach – mitu o dwóch braciach bliźniaczych: białym i czarnym. Pierwszy nazywa się Hypnos, drugi Thanatos”. I. Dąmbska: *Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej*. W: E. Dąmbska: *Znaki i myśli*. Warszawa 1975, s. 137. Lapidarnie, acz błyskotliwie ujmował ten związek Schopenhauer, stwierdzając: „Nasze życie można uznać za pożyczkę od śmierci; sen byłby zatem jej codzienną splatą”. A. Schopenhauer: *Aforizmy o mądrości życia*. Przeł. J. Gawarecz. Warszawa 1970, s. 201.

ale z upływem wieku sen – pozornie – stawał się coraz mniej groźny, ważny. Dla Hamleta był jeszcze kwestią istnienia lub nieistnienia: „– Umrzeć, – usnąć, / Nic więcej; snem tym wyrazić że minął / Ból serca, a z nim niezliczone wstrząsy / Które są dla ciała dziedzictwem”; dla Kafki, jak dla jednego z nas, był codzienną, powszechną praktyką rezygnacji: „i z braku jakiejkolwiek nadziei pójdę spać”<sup>7</sup>.

Czy sen dla bohatera tej poezji jest „codzienną, powszechną praktyką rezygnacji”? I tak, i nie, ale pozwólmY odpowiedzieć samej poetce:

Nie lubię świtów. Nie mogę znieść rano  
światła które jest w stanie darować mi wszystko. [...]  
Wtedy zasłaniam okna. Choć wiosna jest przecież  
przebaczam tym co żyją i zapalam świece  
dla tych z którymi jeszcze wczoraj rozmawiałam  
i choć płakać nie umiem wielka to jest sprawa. [...]  
A ściany żałują  
że znów ciemno w pokoju i że myśli zmyślam  
że samotność oswajam chcąc się przyzwyczaić.

*Zasłaniam okna, W*

Przywołując tytuł utworu Tuwima, można powiedzieć, że to wiersz z „głuchym końcem”, bo ostatnie słowa giną niewypowiedziane. Przyzwyczaić do czego? Jeśli przyjrzymy się uważniej zachowaniu bohaterki oraz wyglądowi pokoju, wówczas odpowiedź nasunie się sama. Zasłonięte okna, zapalone świece, słowa przebaczenia, wyrazy żalu – to wszystko odsyła nas do swoistego *pompa funebris*, medytacji nad śmiercią własną i innych. Bohaterka tego wiersza, odgradzając się („pokój zamknięty”), izolując („zasłaniam okna”) od odradzającego się świata („wiosna jest przecież”), starając się przyzwyczaić do samotności („samotność oswajam”) i ciemności, usiłuje równocześnie oswoić ciemności inne, głębsze, te, które

<sup>7</sup> S. Szymutko: *Pożegnanie*. W: *Idem: Nagrobek ciotki Cili*. Katowice 2001, s. 69–70.

– przytoczmy słowa wiersza Lipskiej – „kwitną w grobie” (*Trąbki*, TZW). „Zapalone świece” tych ciemności oczywiście nie rozświetlają, ale też nie taka jest ich funkcja. Jak pisze Gaston Bachelard:

Odtwarzając dla siebie obraz celi filozofa medytującego, widzimy na stole obok świecy, klepsydrę piaskową, dwa byty, które wypowiadają czas ludzki. Płomień jest klepsydrą zdążającą wzwyż [...]. Z przyjemnością marzyłbym o czasie, który upływa, i o trwaniu, które ulata, gdybym w mojej wyimaginowanej celi ustawił świecę i klepsydrę<sup>8</sup>.

I nieco dalej:

Ale mędrzec, którego wyobrażam sobie, wyciąga większą naukę z płomienia aniżeli z osypującego się piasku. Płomień wzywa czuwającego, aby podniósł oczy sponad foliału, porzucił czas pracy, czas lektury, czas rozmyślań [...]. Tak, czuwający przy płomieniu nie czyta już. Rozmyśla o życiu. Rozmyśla o śmierci. [...] Gra myśli filozofów, prowadzących swoje wywody dialektyczne o bycie i nicości w tonie prostej logiki, staje się dramatycznie konkretna przy rodzącym i umierającym świetle<sup>9</sup>.

Kiedy jednak sen zmorzy rozmyślającego „o bycie i nicości”, to – spróbuję tak powiedzieć – tym lepiej: teoria podbudowana zostanie praktyką. Sen bowiem – upodabniając śpiącego do zmarłego, będąc, jak pisze filozof, bezpieczną formą „kosztowania śmierci”<sup>10</sup> – można zinterpretować jako jedno z zalecanych przez poetkę ćwiczeń. Ćwiczeń – autorka *Ludzi dla początkujących* odwołuje się tu (świadomie lub nie) do bardzo starej tradycji<sup>11</sup> – mających

---

<sup>8</sup> G. Bachelard: *Płomień świecy*. Przeł. J. Rogoziński. Gdańsk 1996, s. 32.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>10</sup> „Spać to tyle, co kosztować śmierci” – pisze niemiecki filozof Friedrich Hebbel. F. Hebbel: *O śmierci i nicości*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. i przekład G. Sowiński. Kraków 2001, s. 31.

<sup>11</sup> Oto na przykład Dionizy z Kartuz w swych wskazówkach życiowych dla szlachcica zalecał taki oto „duchowy fitness”: „A gdy udaje się do łoża, niech pomyśli

na celu oswajanie człowieka ze stanem śmierci, a równocześnie uwalniających – choć na krótko („**Nad ranem** wyciągamy siekierę snu” – *Nerwica*, CZW, podkr. – G.O.) i, jak się za chwilę okaże, pozornie – od świadomości:

Myśli  
które po godzinie drugiej w nocy  
wyłamują drzwi naszego mózgu.  
Dostają ataku kaszlu  
epilepsji.  
Toną po uszy w strachu.  
Strzelają ostrymi nabojami pomysłów

(Tabletka ataraxu)

Myśli  
które wyrrywają z nas wnętrzości  
niepokoju. Szarpią nami  
jak torsje.

(Tabletka librium)

Myśli  
które palą za sobą mosty  
po których muszą wracać.

(Tabletka fenactilu)

Nad ranem  
wyciągamy siekierę snu.  
Odrąbujemy głowę myślom. [...]

Zasypiamy z krzykiem.

*Nerwica, CZW*

Zbudowana na zasadzie substytucji elementu pointa (budzimy się – zasypiamy) oraz wprowadzenie do tekstu nazw autentycznych

---

sobie, że tak jak teraz sam się w łóżko kładzie, tak w niedalekiej przyszłości jego własne ciało będzie przez innych złożone do grobu”. Cyt. za: J. H u i z i n g a: *Wizerunek śmierci*. W: I d e m: *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. B r z o s t o w s k i. Warszawa 1992, s. 168.

środków nasennych, i to w znaczącej kolejności (od najsłabszego po najsilniejszy), z jednej strony pokazuje wyraźnie, że sen jest tu ratunkiem przed koszmarem rzeczywistości, rodzajem ucieczki w nieświadomość, z drugiej zaś, iż akt zasypiania, zapadania w sen nie jest wcale czymś zwyczajnym i prostym. W końcu sen ucina („wyciągamy siekierę snu”) kontakt ze światem zewnętrznym; równocześnie wcale nie przynosi spokoju i odprężenia, nie daje odpoczynku, nie pozwala zregenerować sił, skoro „zasypiamy z krzykiem”. Dlaczego? Odpowiedź nie powinna nas zaskoczyć. Dla bohaterów tych wierszy sen nie jest bowiem czasem beztróskiego odpoczynku i relaksu. Bohaterowie utworów Lipskiej, jeśli już zasypiają, to śnią o... śmierci:

Śniło mi się piętnaście par butów. [...]  
Schodziłam się w tym śnie  
jak nigdy w życiu. [...]  
Ale sznurówki udusiły mnie.  
Miałam gwałtowną śmierć  
i moje zwłoki wyprowadzono w pole.

*Podróż, TZW*

– lub o globalnej zagładzie, jak w wierszu *Sen*, gdzie „We śnie wyświetlano film o końcu świata” (DZW). W tym kontekście sen – i to w swym podwójnym znaczeniu: jako stan i jako wytwór czynności snienia – staje się ważnym elementem zalecanej przez Lipską (w wierszach *Dyktando* i *Ucz się śmierci*) nauki. Oczywiście, nauki *ars moriendi*. O tym, że Ewa Lipska przywiązuje niezwykle wagę do tych lekcji, świadczy najlepiej fakt, że toczą się one zarówno na jawie, jak i we śnie. Sen staje się tu więc swoistym ćwiczeniem, terminowaniem, umieraniem „na próbę”. Potwierdza to Lipska w jednej z charakterystyk swego bohatera:

Nocami często umiera  
ale zawsze z żywym zakończeniem

*Wakacje mizantropa, SOP*

Oczywiście tak będzie do czasu. Użyty w kontekście śmierci wyraz „zawsze” zawsze okazuje się zwodniczy.

I jeszcze jedno – w *Odysei* Homera Penelopa pouczała Odysa tymi słowami: „Dwie są bowiem bramy zwiewnych snów: jedna z rogu, druga z kości słoniowej. Te, które przechodzą przez rżniętą kość słoniową, są zasłonięte i niosą czcze słowa, te zaś, co wychodzą z drzwi rogowych, wróżą prawdę temu, kto ze śmiertelnych je zobaczy”<sup>12</sup>. Przez jaką bramę przechodzą sny literackie? Nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że oprócz tych dwóch bram istnieje jeszcze jedna. To brama, w której ta historia bierze swój początek.

---

<sup>12</sup> H o m e r: *Odyseja*. Przeł. J. P a r a n d o w s k i. Warszawa 1998, s. 234.

# Brama

*A ileż obrazów trzeba by przeanalizować ze względu na jedno małe słówko: Drzwi!*<sup>1</sup>

Nie trzeba już chyba dowodzić, że dom to miejsce wyjątkowe. Przestrzeń dająca zarówno fizyczne schronienie, jak i – co znacznie istotniejsze – poczucie wewnętrznego spokoju i bezpieczeństwa. To tutaj właśnie czekają na nas, jak pisał Roland Barthes, „pantofle, fajka i kominek, podczas gdy na zewnątrz na próżno szaleje burza – to znaczy nieskończoność”<sup>2</sup>. Odkrywaniu kolejnych pięter znaczeń tej kluczowej dla *homo domesticus* przestrzeni – od piwnicy aż po strych, nie pomijając, rzecz jasna, skomplikowanej semantyki labiryntu korytarzy, schodów, schowków i zakamarków – wiele uwagi poświęcił inny Francuz, Gaston Bachelard. W jednym z jego szkiców można znaleźć takie oto słowa:

Dom zapewnia człowiekowi ciągłość, ruguje przypadkowość z jego życia. Bez domu człowiek byłby istotą rozproszoną. Dom wspiera człowieka w jego drodze przez burzliwość żywiołów i burzliwość życia. Jest duszą i ciałem. Jest

---

<sup>1</sup> G. Bachelard: *Dialektyka wnętrza i zewnątrz*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Przeł. J. Skoczyła. Warszawa 1974, s. 296.

<sup>2</sup> R. Barthes: „*Nautilus*” i *Statek pijany*. W: *Idem: Mitologie*. Przeł. A. Dziedek. Warszawa 2000, s. 110.

pierwszym światem istoty ludzkiej. Człowiek został złożony w kołysce domu zanim, jak zbyt pośpiesznie głoszą pewne metafizyki, został „rzucony w świat”. W naszych marzeniach dom jest zawsze „wielką kołyską” [...]. Życie zaczyna się dobrze, w opiekuńczym, zamkniętym i ciepłym łonie domu<sup>3</sup>.

Warto więc w tym miejscu zadać ważne, ale i zgoła niecodzienne, jeśli chodzi o poezję, pytanie. A mianowicie: czy wiadomo coś na temat miejsca, przestrzeni narodzin bohatera tych wierszy? Niezwykle pytania rzadko przynoszą równie niezwykle odpowiedzi, ta jednak zdaje się właśnie taka. Przynosi ją – o dziwo – jeden z najbardziej znanych, i znaczących, wierszy Ewy Lipskiej, utwór „antologijny”, kanoniczny, tekst otwierający jej debiutanczką książkę, a zarazem większość wyborów wierszy poetki. Mowa oczywiście o utworze zatytułowanym *My*. Można w nim znaleźć taki oto fragment:

Ludzie na wolności klaskali. Bramy się otwierały.

**W bramach kobiety rodziły dzieci:**

**nas.** Jakże odświętnych. Powołanych jeszcze przed świtem.  
Odpornych na ciało. Otrząśniętych z chrzestu broni.

*My*, W, podkr. – G.O.

Bohater tego właśnie liryku Lipskiej, określanego częstokroć mianem wiersza-manifestu czy pokoleniowej autodeklaracji<sup>4</sup>, urodził

---

<sup>3</sup> G. Bachelard: *Dom od piwnicy aż po strych. Znaczenie schronienia*. Przeł. M. Ochab. „Punkt” 1979, nr 8, s. 138–139.

<sup>4</sup> „Pokoleniową autocharakterystyką” nazywa ten wiersz Anna Legeżyńska w przywoływanej już tutaj wielokrotnie pracy *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996 (s. 145). Jako utwór reprezentatywny dla pewnej generacji interpretuje go Burkot w swojej książce o poezji współczesnej. Zob. S. Burkot: *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977, s. 289–306. Wreszcie określeniem „wiersz pokoleniowy” posługuje się Krystyna Nastulanka w opublikowanej na łamach „Polityki” rozmowie z Ewą Lipską. Co ciekawe, jest to chyba jedyny wiersz, którego recepcja silnie Lipską drażni. W tej samej rozmowie pojawia się taki oto fragment: „K.N: *My* – pierwszy wiersz w pani pierwszym tomie jest wierszem



się więc w miejscu zupełnie jak na ten akt niezwykłym: w bramie. Zanim przyjrzymy się tej przestrzeni bliżej, warto przypomnieć, że jednym z ważniejszych słów w poetyckim słowniku autorki *Stypendystów czasu* jest, co prawda, nie „brama”, ale pokrewne jej semantycznie i symbolicznie „drzwi”<sup>5</sup>. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, iż „drzwi” stanowią słowo-klucz tej liryki. Klucz, który powinien otwierać każde rozważania na temat znaczenia motywu domu w tej poezji.

Cóż jest jednak tak frapującego w tym, zdawałoby się zupełnie zwyczajnym, elemencie każdego mieszkania? W tym rzecz, że nie każdego. Oto bowiem mieszkania i pokoje opisywane w poezji Lipskiej są właśnie drzwi i okien najczęściej pozbawione. „Z mojego domu wszystkie drzwi odeszły” – czytamy w wierszu *Coś musiało się stać*, w innym zaś:

Dom mój stoi bez drzwi i bez okien [...]

Dom mój płynie bez drzwi i bez okien. [...]

Dom się wali.

*Dom, W*

Jak to wytłumaczyć? Wbrew pozorom nie chodzi tu jedynie o dezaprobatę wobec ówczesnej rzeczywistości. Chodzi o coś znacznie istotniejszego. Gaston Bachelard pisał: „Gdyby nas teraz spytano, co jest najcenniejszym dobrem domu, odpowiedzielibyśmy: dom chroni marzenie, dom osłania marzyciela, dom pozwala nam spokojnie marzyć”<sup>6</sup>. Dom pozbawiony możliwości zamknięcia traci te cechy, nie chodzi już tylko o marzenia. Taki dom nie zapewnia bezpieczeństwa, nie gwarantuje intymności, nie odgradza od świa-

---

tw. pokoleniowym, często cytowanym... E.L.: I zarazem jedynym, który budzi we mnie głębsze opory. A złości mnie właśnie z powodów, o których pani wspominała, ponieważ traktowany i przedrukowywany jest jako manifest [...]”. *Lękać należy się odważnie*. Z E. Lipską rozmawia K. Nastulańska. „Polityka” 1976, nr 52, s. 9.

<sup>5</sup> Władysław Kopaliński pisze wprost: „Symbolika bramy zgodna jest w większości przypadków z symboliką drzwi [...]”. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 29.

<sup>6</sup> G. Bachelard: *Dom od piwnicy aż po strych...*, s. 138.

ta, nie chroni domowników. Być może właśnie tutaj – za tymi drzwiami, których paradoksalnie nie ma – kryje się pierwotna przyczyna tego, co Jerzy Kwiatkowski, biorąc zapewne pod uwagę „otwartość” tej przestrzeni, zamknął w efektownej formule „domu rozproszonego w świecie, rozproszonej w świecie bezdomności”<sup>7</sup>. To właśnie tutaj należałoby szukać genezy tego, co w późniejszych zbiorach Lipskiej, zaowocowało pojawieniem się różnego rodzaju substytutów Domu – domów dziecka, szpitali, domów starców, a więc miejsc, w których człowiek jest właśnie zamknięty, odgrodzony od świata. Tyle tylko, że rzadko kiedy z własnej woli.

To, że większość pomieszczeń z wczesnej poezji Lipskiej jest symbolicznie „otwarta”, nie zamyka wcale sprawy. Niezwykłość znaczenia „drzwi” polega również na tym – podążam tutaj tropem autorki *Poczekalni*<sup>8</sup> – iż nie rozgraniczają one przestrzeni jednorodnych, ale zupełnie odmienne. Tak więc drzwi prowadzą „do pokojów superkomfortowych”, ale i do „uczuć najgłębszych” (*W czasie teraźniejszym*, W). Są zwykle „drzwi otwarte” (*Udźwignąć noc*, W), jak i „drzwi plecami odwrócone w lęku” (*Cisza*, W). Są wreszcie takie, które oddzielają dwa odmienne światy: świat żywych i świat umarłych. Albo inaczej: świat jeszcze żywych i świat już umarłych:

Korytarz szpitalny w którym siedzą  
przyszłe wdowy.

Tu przebiega granica czasu.

**Tym za drzwiami  
grozi śmierć na całe życie.**

*Korytarz*, DZW, jxdkr. – G.O.

Jeśli spojrzymy teraz z tej perspektywy na „bramę”, w której ta historia bierze swój początek, to okaże się, iż zyskuje ona wartość pojemnej metafory. Na początek zapytajmy jednak nie o metaforyczne,

<sup>7</sup> J. Kwiatkowski: *Lękać należy się odważnie...*, s. 107.

<sup>8</sup> A. Legeżyńska: *Poczekalnie (w wierszach Ewy Lipskiej)*. W: Eadem: *Dom i poeticka bezdomność...*, s. 147.

a o pierwotne znaczenie tego słowa. Czym jest „brama”? Odwołując się do słownikowej definicji, można powiedzieć, że to po prostu „szeroki sklepiony otwór w budynku, najczęściej zamykany dwuskrzydłowo służący do przejścia i przejazdu w obręb ogrodzenia lub na podwórze budynku”<sup>9</sup>. Cóż w tym nadzwyczajnego? Na pierwszy rzut oka nic. A jednak jeśli zgodzimy się, że jedną z podstawowych cech tej poezji jest konsekwentny brak wyraźnie zarysowanych opozycji, że Lipska unika wyrazistych przeciwstawień (dom – bezdomność, życie – śmierć, sen – jawa etc.), to „brama” może okazać się figurą znakomicie tę zasadę ilustrującą. Dość powiedzieć, że „brama” jest miejscem zetknięcia się dwóch przeciwstawnych typów przestrzeni: zamkniętej (bezpiecznej) i otwartej (groźnej), a tym samym dwóch znoszących się pojęć: wnętrza i zewnątrz. Pojęć, o których Gaston Bachelard pisał: „Filozof przy pomocy wnętrza i zewnątrz rozmyśla o bycie i niebycie. Najgłębsza metafizyka zakorzeniła się w ten sposób w utajonej geometrii”<sup>10</sup>. W tym wypadku dodatkowo spostrzeżenie to potwierdza – mówiąc niezdarnie – konstrukcja gramatyczna. Oto bowiem, jak dowodzi Tadeusz Sławek w książce poświęconej doświadczeniu przestrzeni w poezji:

W przyimku w spotykamy więc zarówno sferę utożsamienia, jak i wyodrębnienie, innymi słowy – krąg zamknięcia oraz potencjalnego otwarcia. [...] Tak więc przyimek w jest przyimkiem dwuwarstwowym, bo – po pierwsze, mówi o naszej obecności wewnątrz czegoś, a po drugie, konotuje istnienie zewnętrżności otaczającej owo wnętrze, zmusza do zastanowienia nad istotą WNĘTRZA, ale również jego przeciwieństwa, z którym tworzy ono dialektyczną parę<sup>11</sup>.

Interpretacja tego miejsca jako figury symbolizującej znoszące się antynomie jest jednak tyleż kusząca, co ryzykowna. Od razu bowiem

<sup>9</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. T. I. Warszawa 1958, s. 642–643.

<sup>10</sup> G. Bachelard: *Dialektyka wnętrza i zewnątrz...*, s. 285.

<sup>11</sup> T. Sławek: *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*. Katowice 1984, s. 15–16.

rodzi się pytanie: czy poetka (jak filozof) za pomocą kategorii „wnętrza i zewnątrz rozmyśla o bycie i niebycie”? Czy *My* jest wierszem, w którym „metafizyka zakorzeniła się w utajonej geometrii”? Śledząc dotychczasowe odczytania wiersza, zarówno te kilkudzaniowe, wtopione w całość recenzji czy artykułów poświęconych poecie, jak i rozbudowane interpretacje, należałoby zaprzeczyć. Oto Alicja Patey-Grabowska w recenzji zatytułowanej *Udany debiut* stwierdzała: „Wiersz ten [*My* – G.O.] rzutuje na merytoryczny sens całego tomiku – to w nim tkwi klucz do obsesyjnych wizji wojny [...]. Poetka ukazuje ambiwalentną postawę pokolenia, które zazdrości rodzicom udziału w kształtowaniu historii, udziału w wojnie”<sup>12</sup>. Kilka lat później w podobnym tonie wypowiadał się Stanisław Burkot:

Urodzeni po wojnie, znaleźli się młodzi w szczególnej sytuacji: ich świadomość kształtowały – w sensie kulturowym – echa wielkiej wojny, lecz nie były to ich własne przeżycia czy doświadczenia. Tragizmu tamtych lat uczyli się ze szkolnych podręczników i ze wspomnień innych. Współczuli, rozumieli, jednakże była to próba zrozumienia cudzego losu, a nie własnego miejsca w świecie. [...] Na tle heroizacji czynu wojennego kształtował się kompleks „nieciekawego życia” debutantów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. [...] Tragizm i wielkość wydarzeń, które stały się udziałem poprzedników, przeciwstawia Lipska tej sumie doświadczeń społecznych i intelektualnych, które przypadły jej rówieśnikom<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> A. Patey-Grabowska: *Udany debiut*. „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 42, s. 4.

<sup>13</sup> S. Burkot: *Spotkania z poezją współczesną...*, s. 293. Tym tropem, rozbudowując, ale też powielając niemal uwagi swych poprzedników, podąża Agnieszka Nożyńska-Demianuk w przeznaczonych dla młodych adeptów sztuki interpretacji książki zawierającej najbardziej rozbudowaną znaną mi analizę interesującego mnie tekstu. Czytamy tam m.in.: „Wiersz *My* jest lirykiem o cechach pokoleniowej wypowiedzi [...]. Powtórzone dosadnie „my” uświadomienia, że chodzi o zbiorowość – ludzi młodych, urodzonych już po wielkiej dziejowej katastrofie. [...] Jaka to młodzież?

Jak widać akcentowano – niejednokrotnie zresztą z pewnymi zastrzeżeniami<sup>14</sup> – głównie historyczny i pokoleniowy wymiar utworu. Z jednej strony znajdują się ci „w wysokich sznurowanych butach”, z drugiej „nie dosłyszany w hałasie początku” „rocznik powojenny wyprowadzony ze statystycznych wyliczeń”, którego przedstawiciele z równym zainteresowaniem czytają „Sartre’a i książki telefoniczne”, zazdroszcząc jednocześnie swoim poprzednikom:

nocy oszczędnie po małym kawałeczku  
rozdzielanych między hełmy znużone.  
Strzałów jak ognie sztuczne do ust podniesionych.  
Wulgarnych wzruszeń nagłego ocalenia.

My, w

Banalność codzienności skonstrastowana została z niezwykle wagą doświadczeń wcześniejszej generacji. Tragizmowi pokolenia dźwigającego „przestrzeloną pamięć” przeciwstawiono dramat pokolenia Kolumbów. Autentycznemu, konkretnemu doświadczeniu śmierci przeciwstawiona została śmierć rozważana jako zwyczajne wydarzenie, kulturowy obrzęd („pogrzeb z orkiestrą”), odległa tragedia („rozważamy uważnie wszelkie trzęsienia ziemi”), czy też abstrakcja, filozoficzny problemat (nieprzypadkowo chyba w drugim wersie tego utworu pojawia się nazwisko autora *Bytu i nicości!*).

Fakt, że interesujący mnie fragment nie doczekał się nigdy osobnej egzegezy, da się w tym kontekście łatwo wytłumaczyć. Oto nie-

---

Rzeklibyśmy – pozbawiona dręczących starszych wspomnień »mrocznego czasu«, nie niosąca bagażu ocalonych. To młodzież, która powinna cieszyć się życiem i światem, jakże różna od pokolenia Kolumbów”. A. Nożyńska - Demaniuk: *Jak analizować poezję na maturze*. Warszawa 2000, s. 184–186.

<sup>14</sup> Oto na przykład zbulwersowany wersem mówiącym o zazdrości pokoleniu wojennemu Wiesław Paweł Szymański pisał: „Wydaje mi się, że moja humanistyczna racja jest w tym wypadku prawdziwsza, tłumaczy się ona: po cóż ta niczym nie uzasadniona »zazdrość«, zupełnie nie funkcjonalna? Nie powinna być raczej zastąpiona pragnieniem, aby ów czas się nigdy nie powtórzył?”. W.P. Szymański: *Sezon liryczny w Krakowie*. „Życie Literackie” 1967, nr 25, s. 10.

zwykłość miejsca urodzenia znajduje proste, niemal banalne wyjaśnienie – i to przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze, krajobraz, który kreśli Lipska, pisząc o „pozlepianych hejnałem gruzach” i „poranionych murach budynków”, jednoznacznie wskazuje, iż mamy tu do czynienia z miastem zburzonym, zniszczonym przez toczące się tam walki. Tym samym narodziny w bramie, aczkolwiek niezwykle, mogą mieścić się w „normie” wojennej rzeczywistości. Po drugie, kiedy na ulicach czyhała śmierć, niejednokrotnie bramy były – wystarczy przypomnieć sobie mechanizm ulicznych łapanek – miejscami ratunku i ocalenia. W takiej sytuacji znalezienie jakiegokolwiek schronienia (wnętrza), w którym można by się ukryć, równoznaczne było z życiem, znalezienie się na ulicy (na zewnątrz) równało się śmierci. Taką interpretację potwierdza zarówno struktura symboliczna tego miejsca („brama – przejście z jednego stanu w drugi [...], stan między życiem a śmiercią”<sup>15</sup>), jak i... historia sztuki. Oto Jan Białostocki w jednym ze swych tekstów stwierdza:

Brama lub drzwi były już od starożytności symbolem granicy rodzajów egzystencji, a w konsekwencji symbolem innego świata, pozagrobowego. Istnieje wiele starożytnych dzieł architektury i rzeźby, sarkofagów i ołtarzy czy urn grobowych ukształtowanych na podobieństwo drzwi<sup>16</sup>.

Wydaje się, że Lipska – nie lekceważmy plastycznego wykształcenia poetki – odwołuje się do tej tradycji, choć oczywiście czyni to

---

<sup>15</sup> W. Kopaliński: *Słownik symboli...*, s. 29.

<sup>16</sup> J. Białostocki: *Obrazy i symbole w świecie sztuki*. T. I. Warszawa 1982, s. 375. Z kolei w tekście *Drzwi śmierci*, poświęconym już tylko mortalnej symbolice drzwi od starożytności do współczesności, Białostocki pisze: „W zgodzie z poglądami na wieczny żywot, jakie rozwinęły się w filozofii i religii późnej Starożytności, drzwi przedstawiane na sarkofagach i grobowcach zaczęły oznaczać nie tylko koniec życia na ziemi, lecz zarazem początek nowego życia”. J. Białostocki: *Obrazy i symbole...*, T. I, s. 164. Warto zwrócić uwagę, iż oprócz ikonografii Białostocki analizuje tam również utwory poetyckie, w których ów symbol się pojawia, m.in. wiersz Iwaszkiewicza *Kłódka*.

w sposób dosyć przewrotny i subtelny zarazem. Bezpośredni związek życia i śmierci pojawia się przecież w samym tekście, i to już w następnym wersie. Można tam znaleźć informację, coś na kształt „uzasadnienia” tychże narodzin:

Oddano narodzeniem naszym cześć – zabitym.

Innymi słowy, pokolenie, określone przez Lipską w inicjalnym wersie mianem „otwartego na oścież”, do którego prowadzą „zardzewiałe drzwi”, już od samego początku, od momentu narodzin naznaczone jest śmiercią. I to zarówno dlatego, że wśród zabitych są najprawdopodobniej najbliżsi (warto zwrócić uwagę, że w tekście jest mowa o „kobietach rodzących w bramach”, nie wiadomo natomiast nic o ojcach przychodzących na świat dzieci), jak i przez „pracę żałoby”, którą w wierszu wyraźnie sygnalizuje poeta:

A pamięć przestrzeloną dźwigamy  
już my.

– pracę, która oczywiście nie jest lekka, skoro najpierw pojawia się tu określenie konotujące istnienie rany i związanego z nią bólu („przestrzeloną”), a zaraz potem czasownik „dźwigamy”, jednoznacznie wskazujący na ciężar i wagę tego zadania. Ale też jest to zadanie niezwykle poważne, ponieważ „każde ze wspomnień i oczekiwań, w których z utraconym obiektem związane było libido, zostaje zatrzymane, podlega superkateksji, a libido zostaje z niego uwolnione”<sup>17</sup>. W ten sposób dokonuje się – jak pisze Krzysztof Kłosiński w *Poezji żalu* – „swoiste »zabijanie śmierci«”<sup>18</sup>.

Zaraz – można by powiedzieć – czyż taka interpretacja nie przeczy jednak wcześniejszej sugestii, że „brama” mogłaby być doskonałą figurą symbolizującą znoszące się antynomie? Czyż narodziny i śmierć nie są podstawowymi przeciwieństwami? Niekoniecznie!

---

<sup>17</sup> Z. Freud: *Żaloba i melancholia*. W: K. Pospiszył: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*. Wrocław 1992, s. 296.

<sup>18</sup> K. Kłosiński: *Poezja żalu*. Katowice 2001, s. 8.

Istnieje przecież długa, i co najważniejsze, żywa do dnia dzisiejszego tradycja myślenia – Lipska byłaby tylko jej przedstawicielką – która dar życia utożsamia z darem śmierci, śmierć zaś traktuje jako początek nowej formy egzystencji. To z tej tradycji pochodzi, tak rozpowszechniony w romantyzmie, obraz kolebki-grobu, to stąd wywodzą się opisywane przez Bachtina obrazy brzemiennych staruch i śmierci, która rodzi<sup>19</sup>. To na tym poglądzie ufundowana jest optymistyczna wiara w zmartwychwstanie, ale i – oczywiście na zupełnie innym poziomie – niezwykle pesymistyczna myśl rumuńskiego filozofa Emila Ciorana, który w książce o jakże znaczącym tytule *O niedogodności urodzenia* dowodził:

Nie biegniemy ku śmierci, uciekamy przed katastrofą narodzin. [...] Strach przed śmiercią jest tylko projekcją w przyszłość lęku datującego się od pierwszych chwil naszych narodzin. Rzecz jasna wzdrygamy się przed traktowaniem narodzin jako klęski; czyż nie wpajano nam, że jest to najwyższe dobro i że to, co najgorsze, znajduje się u kresu, nie zaś na początku naszej drogi?<sup>20</sup>

O śmierci jako początku prawdziwego życia, symbolicznej bramie życia wiecznego przypominają niejednokrotnie napisy umieszczane na cmentarnych bramach – *mors ianua vitae*. „Tu przebiega granica czasu / Tym za bramą grozi śmierć na całe życie” – można by sparafrazować słowa Lipskiej z utworu *Korytarz* (TZW). Metafora „bramy”, którą Lipska posługuje się w wierszu *My*, wzmocniona dodatkowo użytymi w tekście określeniami „pensjonariuszy świata”, sugeruje jednak nie tylko chwilowość i temporalność ludzkiej egzystencji. Wskazuje również, iż za pobyt w tym „pensjonacie” trzeba będzie zapłacić najwyższą cenę, życie zaś jest tylko czymś

---

<sup>19</sup> M. Bachtin pisze o tym w książce poświęconej twórczości Rabelais'go. Chodzi przede wszystkim o rozdziały *Groteskowy obraz ciała w twórczości Rabelais'go* (s. 422–500) oraz *Obrazy dołu materialno-cielesnego* (s. 501–587). M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. Goreń, A. Goreń. Kraków 1975.

<sup>20</sup> E. Cioran: *O niedogodności urodzenia*. Przeł. I. Kania. Kraków 1996, s. 4.



*Pomiędzy*. Pomiędzy czym a czym? Nicością a nieskończonością? Dwiema nicościami? Jednoznacznej odpowiedzi Lipska nie udziela, ale też próżno byłoby w tej poezji szukać jakiejś pocieszającej formuły eschatologicznej. O ile jednak nie możemy być pewni tego, czy śmierć otwiera przed nami bramy innej rzeczywistości – zdaje się mówić poetka – to pewne jest, że narodziny otwierają przed każdym z nas bramę śmierci. „Nie kres, lecz narodziny są śmiercią”<sup>21</sup> – pisał niemiecki filozof Fredrich Hebbel. W tym kontekście narodziny rozpoczynają edukację – by przywołać fragment wiersza jednego z tych, którym w *My* oddawano cześć – „dorastania do trumny”<sup>22</sup>.

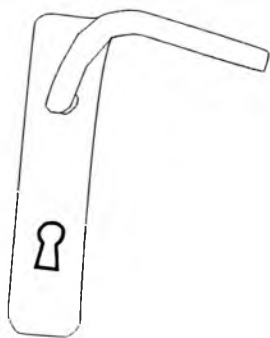
---

<sup>21</sup> F. Hebbel: *O śmierci i nicości*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. i przekład G. Sowiński. Kraków 2001, s. 27.

<sup>22</sup> Cytat pochodzi z wiersza Baczyńskiego o niezwykle znaczącym (w kontekście utworu Lipskiej) tytule *Pokolenie*. K.K. Baczyński: *Pokolenie* [„Do palców [...]”]. W: K.K. Baczyński: *Utwory zebrane*. Oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka. T. I. Kraków 1970, s. 148.

# Wiersze z martwego domu

**Wiersze z martwego domu**





## Mowa przestrzeni

*Jeśli istnieje gdzieś mowa przestrzeni, to trzeba uznać, że znaleźć ją można właśnie tutaj<sup>1</sup>.*

Janusz Sławiński w klasycznym już dzisiaj tekście *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* pisał:

O przestrzeni przedstawionej można konsekwentnie mówić jako o scenerii. Jej wznoszenie ma w sobie coś z rozstawiania dekoracji, które nie są ważne same przez się, lecz wyłącznie ze względu na to, co się w nich rozgrywa<sup>2</sup>.

Zanim spróbuję opisać to, co się na tej poetyckiej scenie dzieje, chciałbym jednak poświęcić nieco uwagi scenografii, przyjrzeć się oprawie tej niezwyklej sztuki. Wszak Lipska – jako absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – zna doskonale wagę koloru, znaczenie rekwizytu, ukryty sens przedmiotu. Spróbujmy więc – pozornie od rzeczy – zacząć właśnie od rzeczy, wsłuchać się w „mowę przestrzeni”, przyjrzeć bliżej warstwie przedmiotów przedstawionych. Jeśli bowiem dotychczas zadowalało nas spojrzenie z zewnątrz, to teraz pora najwyższa – jeszcze raz odwołam się

---

<sup>1</sup> G. Genette: *Przestrzeń i język*. Przeł. A.W. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 228.

<sup>2</sup> J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: I d e m: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 208.

do słów autora *Prób teoretycznoliterackich* – żeby „przestrzeń wzięła odwet za swe wielorakie upodrzednienia”<sup>3</sup>. Czas więc zanurzyć się w czeluściach opisywanej wcześniej „bramy”, wejść po „schodach, które przeżyły hodowcę kanarków”, wsłuchać w krzyk „tłuczonych garnków” (*My*, W) i spróbować zrekonstruować obraz, opisać wygląd pojawiającego się w tej liryce domu.

Wbrew temu, co sugerowałyby zarówno plastyczna przeszłość poetki, jak i częstotliwość występowania tego motywu, nie jest to wcale zadanie łatwe. Po pierwsze dlatego, że próżno tu liczyć na rozbudowane, plastyczne opisy, drobiazgowo charakterystyki sprzętów czy wyrafinowane, mieniające się od znaczeń studia przedmiotów, po drugie, dlatego, że w ciągu czterdziestu lat – bo prawie tyle minęło od debiutu poetki – każdy dom ulega zmianom i metamorfozom. Dom poetycki nie jest tu żadnym wyjątkiem. I choć w tym „tekstowym świecie” – by przywołać z jednej strony określenie krakowskiego badacza, a z drugiej fragment wiersza krakowskiej poetki – „inne, czarno na białym, panują tu prawa”, to również tutaj mają miejsce swoiste remonty, przemeblowania, de- i rekonstrukcje. Rzeczą zupełnie oczywistą jest to, iż wraz z upływem czasu i ewolucją lirycznego warsztatu pewne motywy zanikają, inne są rozbudowywane, funkcjonujące zaś niegdyś słowa-klucze, służące jako sprawdzone interpretacyjne wytrychy, często zupełnie nie pasują do późniejszej twórczości. Dom, o którym tu mowa, usytuowany pomiędzy snem a jawą, na granicy współczesnej metro- i nekropolii, obudowany został różnymi znaczeniami. O ile jednak one, mimo upływu czasu, pozostają praktycznie niezmienione, o tyle pewnym zmianom ulega ukazany w tej poezji obraz domu. Mówiąc inaczej, Lipska zachowuje się niczym wytrawny scenograf czy rasowy architekt: wielości znaczeń odpowiada różnorodność tekstowych kreacji.

---

<sup>3</sup> Ibidem, s. 196.

## Śmierć w starych dekoracjach

„Kędy spojrzysz – rudera, pustki i zniszczenie”<sup>1</sup> – mówi powracający do rodzinnego domu Gustaw. Być może to dramatyczne wyznanie zapadło poetce głęboko w pamięć, można bowiem odnieść wrażenie, że pojawiające się w tej poezji opisy domu są czymś w rodzaju wariacji na temat tamtej słynnej sceny z dramatu Mickiewicza. O ile jednak przy określaniu intertekstualnych zależności praktycznie zawsze skazani jesteśmy na niepewność, o tyle pewne jest, że czytelnik nie znajdzie tu opisów szklanych domów, morderczych dworów czy nawet „ciasnych, ale własnych” mieszkań, będących jednym z symboli okresu „naszej małej stabilizacji”. Powracający w kilku wierszach obraz rozpadającego się budynku:

I dom się obala nocą  
*Coś musiało się stać, W*

Dom mój stoi bez drzwi i bez okien [...]

Dom się wali

*Dom, W*

– wskazywałby raczej, że mamy do czynienia z przestrzenią, która zamiast zapewniać swoim lokatorom bezpieczeństwo i ochronę, sama utrzymuje ich w stanie permanentnego strachu i zagrożenia.

---

<sup>1</sup> A. Mickiewicz: *Dziady*. Cz. IV. W: I d e m: *Dzieła. Dramaty*. Oprac. Z. S t e f a n o w s k a. T. 3. Warszawa 1995, s. 76.

Że to wrażenie nie jest jedynie dziełem przypadku, cytowane wiersze zaś nie są czymś wyjątkowym i odosobnionym, potwierdzają inne utwory. Oto na przykład prowadzące do mieszkania schody zostają porównane do „bandy opryszków z kołnierzami poręczy” (Pogoń, W), mury „rozstępują się jak w ataku schizofrenii” (*Czas już najwyższy*, DZW), a „z popękanych tętnic ścian opada tynk” (*Perspektywy*, CZW). Od razu zwraca tu uwagę stosowany konsekwentnie zabieg personifikacji. Nie jest to oczywiście w poezji rzecz niezwykła, ciekawy i znaczący zarazem wydaje się jednak dobór cech, jakimi określa się tu opisywaną przestrzeń. Ciekawy, ponieważ wiążą się one zarówno ze społecznym wymiarem egzystencji, jak i z psychiczną oraz fizyczną sferą ludzkiego życia. Znaczący, ponieważ żadna z właściwości nie jest wartościowana dodatnio. Wręcz odwrotnie, domowej przestrzeni, która tradycyjnie konotuje pozytywne wartości, tutaj przypisuje się cechy społecznej patologii („schody jak banda opryszków”), schorzenia fizycznego („popękane tętnice”) czy choroby psychicznej („atak schizofrenii”). W ten sposób poetka podkreśla panujący tam nastrój niepewności i strachu, ale również sugeruje istnienie specyficznego związku, niezwyklej symbiozy – zupełnie niczym w słynnym opowiadaniu E.A. Poe’go *Zagłada domu Usherów* – między miejscem, przestrzenią a zamieszkującymi ją ludźmi.

Tę klaustrofobiczną atmosferę intensyfikują kolejne obrazy. Na przykład drzwi frontowe zamiast gościnnie otwierać swoje podwoje, raczej odstraszać potencjalnych gości, skoro widnieje na nich... „etykieta z denaturatu zamiast wizytówki” (*Czekam na odjazd pociągu*, DZW). Można to oczywiście zinterpretować jako znak sugerujący, że pokątnie handluje się tam alkoholem, i to niezbyt dobrego gatunku<sup>2</sup>. Spostrzeżenie to jest jednak tyleż oczywiste, co ba-

---

<sup>2</sup> Taka „alkoholowa” interpretacja wydaje się zresztą poniekąd uprawniona. Wystarczy zwrócić uwagę na zawartą w drugim wersie informację o „kołyszającym się domu” oraz pojawiające się w tytule słowa „odjazd” i „pociąg”, które mogą przywołać na myśl takie zwroty, jak „mieć pociąg do alkoholu” czy „być w ciągu”. W pewnym sensie taki sposób odczytania tego tekstu mogłaby uprawomocnić również interpretacja wiersza Mirona Białoszewskiego *Pociągola* właśnie jako utworu m.in. o pociągu do alkoholu. Zob. A. Opacka: *Głosa w sprawie „pociągoli” Mirona*

nalne, a przecież Lipska banałów raczej się wystrzega. Dlatego w tym wypadku bardziej interesujące wydaje mi się spojrzenie semiotyka (dodajmy: semiotyka z poczuciem humoru), bo przecież nie tyle ważna jest tu zawartość butelki, ile etykieta, a konkretnie: widniejący na niej napis i rysunek. Zawarte na niej ostrzeżenie, iż spożycie tego trunku może być zgubne dla zdrowia i życia, można w tym kontekście zinterpretować jako ironiczną, czy może raczej żartobliwą aluzję do słynnego Dantejskiego napisu widniejącego nad wejściem do piekła – „Ty, który tu wchodzisz, żegnaj się z nadzieją”. To skojarzenie wyda się mniej nieprawdopodobne, jeśli przypomnimy, że mówi się przecież o „piekle nałogu”, a jak pokazuje przykład Dantyszka, bohatera poematu Słowackiego, wysoko-procentowy trunek może być w czasie podróży po zaświatach wielce przydatny.

Wizytówka odstrasza jednak nie tylko napisem, ale przede wszystkim umieszczonym na niej rysunkiem – trupa czaszką ze skrzyżowanymi piszczelami. O tym, że nie należy tej uniwersalnej ikony lekceważyć, świadczy fakt, iż została ona przez poetkę wykorzystana zaledwie wers wyżej do określenia atmosfery panującej w domu:

Mój dom już nie wybiega mi naprzeciw. [...]  
Spokój w nim niebezpieczny. Cały jak słup  
z wysokim napięciem.

*Czekam na odjazd pociągu, DZW*

Skoro Lipska dwukrotnie – raz bezpośrednio (wizytówka), raz pośrednio (na słupach wysokiego napięcia umieszcza się ostrzegające tabliczki przedstawiające analogiczny rysunek) – odwołuje się do tego samego symbolu, rodzi się oczywiste pytanie o sens tego powtórzenia, o status tej współczesnej mortalnej ikony. Odpowiedź zdaje się nieco złożona: po pierwsze, umieszczony w takiej scenarii znak zagrożenia niemal naturalnie komponuje się z otoczeniem,



doskonale się w nie wtapia. Po drugie, jego obecność w tym miejscu niejako mimowolnie potęguje napięcie, podkreśla atmosferę, którą na innym planie poetka oddaje oksymoroniczną formułą „niebezpiecznego spokoju”. Po trzecie wreszcie, tego rodzaju wizytówkę można zinterpretować jako coś w rodzaju współczesnego znaku *memento mori*, emblematu informującego, iż oto znaleźliśmy się w przestrzeni panowania śmierci, w miejscu zarażonym rozkładem. Dowodem na słuszność tego spostrzeżenia jest leksyka, jaką posługuje się Lipska w opisie wnętrza mieszkania, czerpana konsekwentnie z pola semantycznego związanego właśnie z rozkładem, umieraniem, śmiercią. Oto bowiem, jeśli zdecydujemy się przekroczyć progi mieszkania, okazuje się, że „futryny są nadpsute” (*Czekam na odjazd pociągu*, W), a „piec wymarły” (*Pogoń*, W). Wcale nie lepiej prezentują się zgromadzone tam sprzęty. W pokoju znajduje się „łóżko rozwiedzione” i „obraz skurczony” (*Pogoń*, W), stoi „krzesło lekko wytarte” (*Za tyle lat*, W) oraz „fotel z grobu Tutenchamona” (*Tu pracuję*, SOP), kwiaty zaś, które do każdego mieszkania wnoszą życie, tu są albo sztuczne (*Pejzaż*, W), albo „chude, wyschnięte” (*Za tyle lat*, W). Tego przygnębiającego i równocześnie przerażającego obrazu wcale nie zmienia wygląd serca każdego domu, swoistej „osi wszechświata” – by posłużyć się określeniem zaczerpniętym z tekstu Ryszarda Przybylskiego *W grobie mieszkania* – kuchni. Tu z kolei zamiast aromatu gotowanych potraw unosi się zapach „spalanej zupy” (*Coś musiało się stać*, W), zamiast codziennej krzątanimy panuje grobowa cisza:

milczymy uporczywie  
w zapleśniały talerz  
choć  
nie mamy powodów do narzekań.

*Prywatna własność, 1999*

– od czasu do czasu przerywana jedynie „krzykiem tłuczonych garnków” (*My*, W). Pleśń, będącą widocznym śladem rozkładu, można znaleźć zresztą nie tylko na talerzu, ale także w miejscu, gdzie tradycyjnie chowa się zapasy i przysmaki:

Ci którzy  
podrobili klucze do spiżarni  
zastali pleśń i przestrogę

*Przechowalnie ciemności, PC*

– oraz – niezależnie od tego, jak upiornie to zabrzmiało – na twarzach mieszkańców tego niezwykłego domu (*Pejzaż*, W). W tym miejscu pora się jednak zatrzymać i zadać nasuwające się już od dłuższego czasu pytanie: czy taki obraz domu wyraża jedynie dezaprobatę wobec ówczesnej rzeczywistości czy może chodzi o coś ważniejszego? Zważywszy, że odpowiednie zaaranżowanie przestrzeni zdaje się raczej domeną plastycznych, a nie poetyckich talentów, poszukiwanie odpowiedzi rozpoczniemy od historii sztuki:

W dobie kształtującego się historyzmu nie przemijanie samego człowieka, lecz złudność trwałości jego dzieł wysuwała się na plan pierwszy. Elegijny sentymentalizm końca XVIII wieku zapełnił parki europejskie sztucznymi ruinami, tak bardzo zrosło się wyobrażenie marność ludzkich wysiłków z motywem zrujnowanej architektury. Obok walorów „malowniczych” ruiny te zawsze mają znaczenie symboli; **stanowią najbardziej monumentalną realizację idei *vanitas*, jaką znamy**<sup>1</sup>.

Czy jednak symbolika zrujnowanego miejsca w sztuce i poezji jest taka sama? Czy zniszczony działaniem czasu przedmiot widniejący na obrazie i opisany w wierszu może pełnić analogiczną funkcję? Twierdzącej odpowiedzi udziela autorka *Terytorium ruin*:

Klasyczna topika posługuje się przeważnie obrazem ruiny jako emblematem „pożerczego” czasu, marność dzieł ludzkich i zmiennego losu człowieka. [...] Ruina w tym nurcie tradycji oznacza pustkę, nieobecność, zagładę lub nieodwracalną zmianę człowieczych twórców<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Białostocki: *Pleśń śmierci*. Gdańsk 1999, s. 106, podkr. – G.O.

<sup>4</sup> G. Królikiewicz: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993, s. 20.

Od razu jednak rodzą się wątpliwości. Czy nie ma różnicy między malowniczymi ruinami, pełnymi urody starymi, cennymi przedmiotami, które tak doskonale uosabiają to, co minęło, a przypominającym ruderę, zastawionym zniszczonymi meblami domem, który pojawia się w poezji Lipskiej? Oczywiście, że jest. Tyle że dotyczy ona jedynie estetyki, symbolika natomiast pozostaje taka sama. Czar starych, naznaczonych melancholijnym piętnem ruin został tu zastąpiony prząsną PRL-owską rzeczywistością, w której wszystko jest jakby „drugiej kategorii”. Zdegradowana w ten sposób przestrzeń staje się jednak i tutaj uosobieniem „pustki, nieobecności, zagłady”, „siedziby życia – wedle określenia Georga Simmela – z której życie się wycofało”<sup>5</sup>.

Jednocześnie poetka postępuje niczym wytrawny scenograf. Wszystkie te „nadpsute futryny”, „rozwiedzione łóżka” czy „popękane tętnice ścian” są bowiem perfekcyjnie wymyślaną dekoracją dla teatru życia rodzinnego, czy może raczej – biorąc pod uwagę scenariusz rozgrywającej się w tych wierszach sztuki – teatru rodzinnej śmierci. „Tu żywych nie patrz – tu umarłych włości”<sup>6</sup> – pisał w swym „ruinowym” liryku jeden z romantyków. Czy dom w tej poezji należy do zmarłych czy żywych? Kto w nim mieszka? To pytania, na które trzeba będzie teraz odpowiedzieć.

---

<sup>5</sup> G. Simmel: *Melanges de philosophie relativiste*. Paris 1912. Cyt. za: G. Królikiewicz: *Terytorium ruin...*, s. 53.

<sup>6</sup> Z. Krasieński: *Jak anioł spadły, leżący w piękności...* W: Z. Krasieński: *Dzieła literackie*. Wybór i oprac. P. Hertz. T. 1. Warszawa 1973, s. 19.

## Dom żywych trupów?

*I jeżeli zaraz nie będziesz grzeczniejszy, wsadzę Cię do Domu po Drugiej Stronie Lustra. No i jak by ci się to podobało?*<sup>1</sup>

„Jeszcze czas, aby na wszystko popatrzeć odwrotnie” (NOŚ, s. 50) – mówi profesor Tempus, bohater niezwykłego dramatu Lipskiej, którego akcja toczy się... w grobie. Może dobrze byłoby więc skorzystać z tej rady, szczególnie że dialektyka, której funkcjonowanie błyskotliwie analizował autor *Poetyki przestrzeni*, wymaga, by opisując wnętrze, w żadnym wypadku nie pominąć jego przeciwieństwa<sup>2</sup>. Dlatego też pora najwyższa opuścić opisywane wcześniej mieszkanie, porzucić nieco inwentaryzacyjne studiowanie zgromadzonych tam sprzętów i wyjść na zewnątrz, tak by móc zobaczyć, jak prezentuje się ów dom w całej okazałości.

W przeciwieństwie do wnętrza, którego wygląd rekonstruowałem na podstawie kilku wierszy, opis całego budynku – i to w dodatku dosyć lakoniczny – przynosi tylko jeden utwór. Pocieszający w tej sytuacji jest fakt, iż to nie nasycenie wiersza architektonicznymi detalami jest tu najważniejsze, ale on sam, w kontekście moich rozważań, zdaje się niezwykle znaczący:

---

<sup>1</sup> L. Carroll: *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*. Przeł. M. Słomczyński. Wrocław 1994, s. 12.

<sup>2</sup> G. Bachelard: *Dialektyka zewnątrz i wewnątrz*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Przeł. J. Skoczyła. Warszawa 1974, s. 284–305.

W Dniu Żywych  
umarli przychodzą na ich groby  
– zapalają neony  
i przekopują chryzantemy anten  
na dachach wielopiętrowych grobowców  
z centralnym ogrzewaniem.

Potem  
zjeżdżają windami  
do swej codziennej pracy:  
do śmierci.

*Dzień Żywych. CZW*

Wyobraźnia poetki może imponować, może też przerażać. Impo-  
nować pomysłowością pozwalającą swobodnie łączyć barokowy kon-  
cept, romantyczną opowieść grozy o domu nawiedzanym przez  
umarłych i historię powielaną przez współczesne kino klasy B, któ-  
remu patronuje słynny film Georga Romera *Night of Living Dead*  
(1968)<sup>3</sup>. Przerażać, jeśli tylko poszczególne obrazy tego wiersza  
poddamy wizualizacji, a opisaną w nim historię spróbujemy sobie  
po prostu wyobrazić. Świat jawi się tu przecież jako gigantyczne  
nekropolis, w którym mieszkania pełnią funkcję grobów, domy gro-  
bowców, a osiedla cmentarzy, natomiast „na każdym skrawku ma-  
terii, przed którym człowiek staje, niewidzialna ręka wypisuje *Mane  
Thekel Fares*”<sup>4</sup>. Co ciekawe, do stworzenia tej sugestywnej wizji poe-  
tka nie potrzebowała wcale apokaliptycznego obrazowania czy  
przerażających frenezją opisów. Wystarczyły dwie zwrotki, w su-  
mie dziesięć wersów, zegarmistrzowska precyzja w kreacji świata

---

<sup>3</sup> Oczywiście w odróżnieniu od tego klasycznego filmu nurtu „gore”, którego  
pojawienie się na ekranach mniej więcej zbiegło się – choć to zapewne przypadko-  
wa zbieżność – z publikacją debiutanckiego tomu Lipskiej, poetka nie epatuje ob-  
razami przemocy czy ociekającymi krwią opisami. A jednak końcówka utworu,  
w której śmierć okazuje się „codzienną pracą”, budzi pewien niepokój. Nie wiadomo  
bowiem, na czym ma ona polegać i w jaki sposób dotyczy pozostałych przy życiu.

<sup>4</sup> S. Cichowicz: *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*. W: *Antropologia śmierci*.  
*Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Cichowicz i J.M. Godzimirski. Warsza-  
wa 1993, s. 10.

i aptekarska dokładność w doborze słów. To wszystko mogłoby jednak nie wystarczyć, gdyby nie pewien koncept ufundowany na logice paradoksu i prawie analogii. Pierwsza z tych figur, jak trafnie zauważył Krzysztof Biedrzycki, zdaje się zresztą jedną z cech konstytutywnych tej liryki:

Wydaje mi się, że cała twórczość Lipskiej osnuta jest wokół jednej centralnej kategorii, jaką jest paradoks. Paradoks rozumiany dwojako – jako chwyt poetycki, ale i zasadnicza cecha przedstawionego świata<sup>5</sup>.

Trafność tego spostrzeżenia znakomicie potwierdza analizowany tu utwór. Utwór oparty na tkwiących w świecie przeciwieństwach i odpowiadających im w języku antynomiach. Mechanizm lustzanego odbicia, chwyt odwrócenia, jakim – warto to podkreślić – z matematyczną wprost konsekwencją posługuje się poetka, obejmuje tu zarówno pewne elementy językowego ukształtowania tekstu, jak i konstrukcję świata przedstawionego. W tym pierwszym przypadku chodzi o tytułową metaforę (samo określenie święta „Dzień Żywych”), powstałą w wyniku zamiany jednego z członów stałego związku wyrazowego („Dzień **Zmarłych**”) i zastąpienia go jego antonimem. Ten zabieg, tak charakterystyczny dla nowofalowej poetyki, doskonale pokazuje w planie języka to, co ma miejsce również w planie świata przedstawionego. Oto bowiem rzeczywistość wyłaniająca się z wiersza Lipskiej to swoisty „świat na opak odwrócony”. Chwyt odwrócenia nie ogranicza się bowiem do pojedynczych elementów, ale obejmuje całą zarysowaną w utworze sytuację liryczną. W konsekwencji uaktywniony zostaje szereg opozycji typu: życie – śmierć (żywi – umarli), góra – dół, Dzień Żywych – Dzień Zmarłych, ciepło – zimno, praca – odpoczynek. W ten sposób niebyt (jak w poezji Leśmiana) zostaje obdarzony atrybutami bytu, zmarli zaś zachowują się niemal jak żywi. Niemal, bo w końcu trudno całkowicie zignorować różnicę wynikającą z odmienności

---

<sup>5</sup> K. Biedrzycki: *Oswajanie paradoksu*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 15, s. 6.

ści scenerii – w odróżnieniu od tradycyjnego cmentarza w tym futurystycznym nekropolis zapala się wszak nie znicze, a neony, „chryzantemy anten” zaś zastępują chryzantemy. To poetyckie wskrzeszenie, zgodnie z logiką lustrzanego odbicia, jak i umieszczanym na grobach napisem „Quod sum eris, quod es antea fui” („Byłem, kim jesteś, jestem, kim będziesz”), pociąga za sobą z kolei konieczność, jeśli nie uśmiercenia, to przynajmniej nadania żywym statusu umarłych. W taki oto sposób dom – miejsce tradycyjnie kipiące życiem – okazuje się grobem, czy mówiąc precyzyjniej: „wielopiętrowym grobowcem”, tyle że wyposażonym w „centralne ogrzewanie”. Nawet ten, zdawałoby się, nieistotny element opisu, drobny szczegół znajduje swoje miejsce w strukturze opozycji. Wystarczy uświadomić sobie, że uzyskiwane dzięki niemu ciepło ma swój antynomiczny odpowiednik w niskiej temperaturze, w której muszą być przechowywane ciała zmarłych. Zmarli zresztą – jeśli tylko wierzyć poetce – „kochają zimno. Kochają lodówki, kompresory, agregatory. Budują chłodnie, produkują futra, rękawiczki, nauszniki” (NOŚ, s. 52).

W miejscu, gdzie rodzi się pytanie o genezę konceptu opartego na zestawieniu domu i grobu, przestrzeni zamieszkałej przez żywych i terytorium zarezerwowanego dla umarłych, przestaje działać mechanizm paradoksu, zaczyna zaś prawo analogii. Na jakiej zasadzie? Cóż ma wspólnego dom i grób? Odpowiedź podsuwa zarówno egzotyczna kultura, jak i rodzima tradycja. Podpowiada ją rzeczywistość, ale i opisujący ją język. „Zanim człowiek zaczął budować dla żywych, budował dla bogów i zmarłych. Od piramidy po hypogeum, od mauzoleum po stelę, od tumulusa po kryptę, architekci grobów tworzyli we wszystkich wymiarach, jakimi może się poszczycić architektura żywych”<sup>6</sup> – pisze Jacques Brehant. Do tego wyliczenia swobodnie można dodać jeszcze określenie *domus aeterna*, którym starożytni Rzymianie posługiwali się w odniesieniu do grobowców, czy fragment czterdziestego ósmego psalmu, w którym czytamy: „A groby będą ich domami na wieki”. Wbrew

---

<sup>6</sup> J. Brehant: *Thanatos. Chory i lekarz w obliczu śmierci*. Przeł. U. Sudolska. Warszawa 1993, s. 198.

pozorem ten typ myślenia nie ogranicza się do zamierzchłej przeszłości i ma też swój rodzimy współczesny odpowiednik, co potwierdza fragment *Kamienia na kamieniu*:

Wybudować grób. To się tylko mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią też dom, tyle że na tamto życie. Bo wieczność nie wieczność, a swój kąt powinien człowiek mieć. [...] Bo prawdziwy gospodarz powinien mieć i grób swój. **Dom pień a grób korzenie, i dopiero dom i grób całe drzewo**<sup>7</sup>.

Ten typ myślenia znajduje również swój symboliczny odpowiednik w architekturze nowoczesnych miast i metropolii: w strukturze cmentarzy. Niejednokrotnie ich układ przestrzenny jest przecież czymś w rodzaju kopii przestrzeni miejskiej – mało zieleni, mnóstwo uliczek i ścieżek, ciasna zabudowa, epigrafika nagrobna sprowadzona do roli swoistych wizytówek oraz nagrobki przypominające małe domki, wśród których grobowce i kapliczki wyglądają niczym bloki lub wieżowce. To właśnie ten typ cmentarzy najbardziej zasługuje na określenie „nekropolia – miasto umarłych”. Nawet jednak zwykły cmentarz w Dniu Zmarłych<sup>8</sup> z tłumem odwiedzających i rozświetlonymi płomykami świec nagrobkami może przypominać tętniące życiem miasto. To wyobrażenie znajduje swój ekwiwalent również w świecie języka. Aby jednak odpowiednie dać śmierci słowo, potrzebny jest język szczególnie spoufalcony z jej powagą i grozą:

Requiescat in pace. Sit tibi terra levis. Requiem aeternam dona ei, Domine. Widzisz, kiedy chodzi o śmierć i kiedy mówi się do umarłych lub o nich, wtedy znowu łacina wstępuje w swoje prawa, to jest w takich wypadkach oficjalny

<sup>7</sup> W. Myśliwski: *Kamień na kamieniu*. Szczecin 1986, s. 5 i 28, podkr. – G.O.

<sup>8</sup> Określenie „Dzień Zmarłych” zostało wypromowane w czasach PRL-u jako jeden z elementów walki z tradycją chrześcijańską. Użycie tego określenia w od-



język i zaraz widać, że śmierć jest czymś szczególnym i wyjątkowym<sup>9</sup>.

Pierwsze z cytowanych zdań, fragment funeralnej liturgii, w wprowadzonej do pierwszych liter formie (R.I.P.) jest częstym elementem nagrobnej epigrafiki. Łacińska formuła „Niech spoczywa w pokoju (spokoju)” w polszczyźnie nabiera jednak pewnej dwuznaczności. Wprowadza ją ostatni, będący homonimem, wyraz „pokój”, w języku oryginału jednoznacznie odnoszący się do łagodzącej grozę śmierci religijnej retoryki „wiecznego odpoczynku” czy „wiekuistego snu”, którego nikt nie powinien zakłócać. W przekładzie jednak ta jednoznaczność zanika, obok przywołanego znaczenia pojawia się inne, w którym „pokój” odnosi się nie do stanu danej osoby, lecz do miejsca, w którym ona przebywa. To wyjaśnienie wyda się bardziej prawdopodobne, jeśli tylko odwołamy się do innej grobowej inskrypcji pochodzącej z „oficjalnego języka”, w takich sytuacjach znów „wstępującego w swoje prawa”. Mam tu na myśli zwrot *Deo Optimo Maximo* („Bogu Najlepszemu Najwyższemu”), którego inicjalne litery układają się w skrót D.O.M. Martwe języki mają jednak to do siebie, że nie zawsze są rozumiane przez żywych. Tak stało się i tutaj. „Współczesna subkultura cmentarza nie rozumie sensu dawnych formuł – dowodzi współczesny badacz cmentarnej semantyki – stale obecny na dawnych nagrobkach skrót D.O.M. rozumiany jest jako »dom«, stąd na wystawnych grobowcach pojawiają się, absurdalne w istocie, napisy: DOM RODZINY X, DOMEK WIECZNEGO SPOCZYNKU RODZINY Y”<sup>10</sup>.

niesieniu do uroczystości przypadających na 1 listopada jest błędne, aczkolwiek w języku potocznym funkcjonuje jako synonim dnia Wszystkich Świętych.

<sup>9</sup> T. Mann: *Czarodziejska Góra*. Przeł. J. Kramsztyk. T. 2. Warszawa 1968, s. 420. W prozie poetyckiej Ewy Lipskiej zatytułowanej *Żywa śmierć* pojawia się taki oto fragment na temat języka odpowiedniego do mówienia o śmierci i nicości: „Dzięki mapom znalazłem wyjście na tamten świat przez wąską jak gardło szczelinę świadomości. Po drodze przeszedłem krótki kurs języka nieobecności, co przy mojej znajomości łaciny nie przedstawiało specjalnych trudności” (ŻŚ, s. 42).

<sup>10</sup> J. Kolbuszewski: *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*. Wrocław 1985, s. 179–180.

W oczekiwaniu na „rajski pobyt” nie zaopatruje się zmarłych, tak jak niegdyś, w pożywienie i ekwipunek na drogę, grobowców zaś nie wyposaża się w „centralne ogrzewanie” czy „chryzantemy anten”, które obok funkcji zdobniczej mogłyby służyć ewentualnej komunikacji<sup>11</sup>. Nie znaczy to jednak, iż przy stawianych obecnie grobach nie bierze się pod uwagę cech i własności potrzebnych raczej żywym niż umarłym, takich jak komfort, przestrzeń czy wygoda:

Tak samo kwatery porobiłem osobne, rozdzielone ściankami, szerokie, bo nie cierpię ciasnoty, nawet w grobie. [...] U mnie nieboszczyka wsuwa się jakby chleb do pieca, zamurowuje i przynajmniej w tamten świat nikt mu nie zagląda [...]. Kwater jest osiem, cztery na górze, cztery na dole, tyle wyliczyłem, że powinno być najbliższej rodziny<sup>12</sup>.

Taki sposób myślenia, tego typu eschatologiczna perspektywa – lub jak kto chce: pragmatyczne podejście do spraw pochówku – nie jest obce bohaterom tej poezji. Wskazuje na to jeden z najnowszych „domowych” utworów Lipskiej, w którym poetka w przewrotny sposób konfrontuje mit (ideał) miłości aż po grób:

Które z nas pamięta jeszcze  
Wspólny wyjazd do Włoch. [...]  
Wpatrywaliśmy się w siebie  
powietrze przecinając wzrokiem  
Na twój *espressivo* sopran  
Odpowiadał natychmiast mój tenor.

*Prywatna własność, 1999*

<sup>11</sup> Trzeba przyznać, że przemysł funeralny wolno urzeczywistnia wizję poetki. Nie ma, co prawda, jeszcze mowy o „centralnym ogrzewaniu” grobowców, ale – jak podaje Thomas – na amerykańskim rynku pojawiły się „trumny bezpieczeństwa, (można w nich usiąść) wygodniejsze, wyposażone w butle ze sprężonym powietrzem, wentylator, zapas wody i żywności oraz aparat radiowy pracujący na falach krótkich, który może zaalarmować siły policyjne lub radioamatorów”. L.V. Thomas a s: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 33.

<sup>12</sup> W. Myśliwski: *Kamień na kamieniu...*, s. 11.

– i stereotyp (rzeczywistość?) małżeństwa będącego grobem miłości:

Teraz milczymy uporczywie  
w zapleśniały talerz  
choć  
nie mamy powodu do narzekań

*Prywatna własność, 1999*

Równocześnie pointa utworu:

Splaciliśmy długi. Skończyliśmy budowę domu.  
Śmierć przeszła już na naszą własność.

*Prywatna własność, 1999*

– sugeruje, że rzeczywistość jest jeszcze bardziej banalna, tytułowa „prywatna własność” bowiem najprawdopodobniej wiąże się z ukończeniem budowy wspólnej krypty, zapewnieniem sobie miejsca na cmentarzu, zagwarantowaniem wspólnej wieczności.

„Dzień Żywych” i Dzień Zmarłych łączy jednak nie tylko opisana analogia. Łączy je również sfera obrzędowości. Choć więc metamorfozie ulegli bohaterowie liryczni (zmarli zastąpili żywych), choć zmienił się czas (Dzień Żywych) i miejsce (blok zamiast cmentarza), to jednak sens „Dnia Żywych” i „Dnia Zmarłych” zdaje się pozostawać taki sam. Jaki? Odpowiedzi na to pytanie najlepiej szukać na cmentarzach. *Cmentarzach* Jacka Kolbuszewskiego:

Cmentarz jest przestrzenią pamięci. Jest przestrzenią kreującą osobliwość, nigdzie bodaj indziej tak **się wyrażnie nie rysującą wspólnotę żywych i umarłych**. [...] Cmentarz odznacza się osobliwością zdolnościami więziotwórczą, buduje bowiem ową wspólnotę tych, którzy już zeszli z tego świata, oraz żyjących, będących przecież, tutaj zwłaszcza, „przyszłymi umarłymi”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> J. Kolbuszewski: *Cmentarze*. Wrocław 1996, s. 18, 30, podkr. – G.O. Spostrzeżenie autora *Cmentarzy* potwierdza Zygmunt Bauman: „Rytuały pamięci po-

W poetyckim świecie Ewy Lipskiej to nie żywi pamiętają o umarłych, lecz zmarli – zgodnie z logiką paradoksu – pamiętają o swoich żyjących bliskich. Co więcej, traktują ich jak umarłych. Pora najwyższa zastanowić się nad celem i sensem tych wszystkich zabiegów. Słowem, czas postawić, tylekroć wykpione pytanie: co autorka chciała w ten sposób powiedzieć? Szkolny, wręcz belferski charakter pytania usprawiedliwia jedynie dydaktyzm zawarty w odpowiedzi. Po pierwsze, mechanizm odwrócenia służy tu uświadomieniu – tak wypieranej przez dzisiejszy świat – myśli o chwilowości pobytu człowieka na Ziemi, temporalnym aspekcie ludzkiej egzystencji. A więc poetka w nieco przewrotny sposób przywołuje tu topos *memento mori*. Po drugie, jeśli „jedno z wielkich odkryć współczesnej tanatologii polega na odrzuceniu radykalnej dychotomii życie – śmierć”<sup>14</sup>, to wiersz autorki *Żywej śmierci* jest doskonałym przykładem rozważań na temat płynności granicy tych dwóch stanów. Po trzecie wreszcie, w ten sposób poetka przypomina o istnieniu wspólnoty, w którą tak wierzyli romantycy. „Święto Dziadów było – pisze Dorota Siwicka – spotkaniem widzialnego z niewidzialnym, w którym poprzez śmierć ujawniony zostaje duchowy wymiar ludzkiej egzystencji. W tym wymiarze żyją nie tylko żywi, ale i cielesnie zmarli. [...] Duchy zawieszone pomiędzy niebem, piekłem a ziemią przekazują zebrany prawdę o istnieniu rozciągającym się ponad śmiercią”<sup>15</sup>. Jeśli więc weźmiemy pod uwagę, iż Dziady jesienne, których odpowiednikiem

---

wtarzają nieostateczność śmierci. Przedstawiają równocześnie trwałą egzystencję wspólnoty jako gwarancję na to, że przynajmniej na jakiś czas, przeczyzione zostanie indywidualne przemijanie”. Równocześnie jednak Bauman widzi zupełnie innego adresata tych obrzędów. Otóż, według niego „Głównym celem i owocem rytualizacji pamięci jest raczej duchowny komfort żyjących, niż materialny komfort zmarłych. Odprawianie rytuałów wspomnieniowych wywołuje efekt uspokojenia u praktykujących, którzy widzą wokół siebie innych robiących to samo: to, co robią teraz dla swoich przodków, zrobią dla nich ich potomkowie”. Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 66.

<sup>14</sup> L. V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii...*, s. 34–35.

<sup>15</sup> D. Siwicka: *Romantyzm 1822–1863*. Warszawa 1995, s. 20.

jest obecny Dzień Zmarłych, obchodzono nie na cmentarzach, ale w domach (!), chatach, wśród najbliższych, to w takiej sytuacji opisane w *Dniu Żywych* święto śmiało możemy nazwać współczesną wersją tego pradawnego obrzędu. Współczesną nie tylko dlatego, że odbywającą się na „dachu wielopiętrowego grobowca”, w blasku neonów, a nie świec, w gąszczu „chryzantemowych anten”. Technologiczny postęp jest znakiem zmian znacznie poważniejszych. O ile bowiem tamten obrzęd oparty był na wierze w istnienie łączności między światem żywych i światem umarłych, to „anty-Dziady” Lipskiej nie pozostawiają wątpliwości, iż współcześnie nad ideą wspólnoty dominuje idea podziału, więcej: panuje prawo wykluczenia:

W naszych czasach przeważa idea segregacji. Umarli z jednej strony, żywi z drugiej strony. Tę dyskryminację można niewątpliwie usprawiedliwić higieną i ekologią, lecz z jej powodu kult zmarłych traci na świeżości i spontaniczności<sup>16</sup>.

Zmarli odwiedzający groby żywych nie próbują nawiązać z nimi jakiegokolwiek kontaktu, a wykonywane przez nich gesty zdają się lustrzanym odbiciem równie pustych i pozbawionych głębszego znaczenia gestów tych żywych, którzy pierwszego listopada zgodnie z nakazem tradycji, ale bez jakiegokolwiek refleksji, zjawiają się na cmentarzach. Tym, co tak rygorystycznie oddziela świat żywych od świata zmarłych, jest doświadczenie śmierci. O ile jednak śmierć pozostaje niezmienna, o tyle zmianie ulega stosunek człowieka do tego doświadczenia. Dla romantyka czy uczestnika ludowego ob-

---

<sup>16</sup> J. B r e h a n t: *Thanatos...*, s. 201. Sekunduje tej opinii autor *Śmierci i nieśmiertelności*: „Wszystkie pogrzeby są aktem wykluczenia. Obwieszczają one, że zmarli są czymś nienormalnym, niebezpiecznym, czymś, czego należy się wystrzegać”. Z. B a u m a n: *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 33. Być może sytuacja wolno zaczyna się zmieniać, skoro w Internecie znalazła się strona ([www.findagrave.com/index.html](http://www.findagrave.com/index.html)) poświęcona ludzkim nekropoliom, w której bazie można znaleźć opisy i zdjęcia ponad czterech milionów grobów! Strona odwiedzana jest codziennie przez ponad dwadzieścia tysięcy osób.

rzędu Dziadów śmierć była czymś fascynującym, ale i zwyczajnym<sup>17</sup>. Dla współczesnego człowieka śmierć jest czymś, co się ukrywa, co się wypiera ze świadomości i otaczającego świata, a przeciętny mieszkaniec „wielopiętrowego grobowca z centralnym ogrzewaniem”:

Zapytany przez sąsiada w windzie  
co sądzi o życiu pozagrobowym  
odpowiada: *to tylko wyjście awaryjne*

*Wyjście awaryjne, SCZ*

Czym w takim razie – bo przecież, mówiąc słowami poety, „nigdy dość się nie umiera” – jest śmierć dla zmarłych? *Dzień Żywych* pokazuje, iż jest ona czymś zwyczajnym, wpisanym w codzienność, normalnym składnikiem życia-po-życiu:

Potem  
zjeżdżają windami  
do swej codziennej pracy:  
do śmierci

*Dzień Żywych, CZW*

Śmierć, tradycyjnie osławiana łagodzącym jej dramatyzm określeniem „wiecznego odpoczynku” („Wieczne odpoczywanie racz mu dać Panie”) po trudach i znojach życia, tutaj okazuje się „codzienną pracą”. Jaką? Na czym polegającą? W tym miejscu wiersz się urywa, zaczyna się praca wyobraźni. Poetka unika odpowiedzi, zupełnie jakby groza tego, co można zobaczyć, odebrała jej mowę. Wstrząsający opis śmierci daje za to Jacques Brehant we fragmencie zatytułowanym *Fabryka bez lokautów i bez strajków*:

Aktywność biochemiczna tej flory bakteryjno-pleśniowej pochodzenia glebowego czy saprofitycznego jest intensywna. Wszystkie te drobnoustroje walczą o życie, na nie przy-

---

<sup>17</sup> O stosunku romantyków do śmierci Ariès pisze w rozdziale *Czas pięknych śmierci*. Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 401–464.

szła kolej. [...] Ponadto, ci „robotnicy”, którzy nie czekali na wynalezienie przodownictwa pracy, są w najwyższym stopniu wyspecjalizowani. Podział zadań graniczy z cudem. Wszystkie procesy niszczenia, jakie tylko można sobie wyobrazić, wykonywane są przez różne gatunki, przez różne rody, powiedzmy ekipy. Jedne porywają się na białka, inne rozczepiają tłuszcze, jeszcze inne redukują cukry. [...] Fabryka ta jest olbrzymia, a w tej taśmowej produkcji azotu każdy robi to, co do niego należy, w momencie, kiedy przychodzi jego kolej. [...] A myśl o tym jest tak zasmucająca, tak nieznosna i nie do przyjęcia, że łatwo zrozumieć, iż wielu – nawet wśród biologów – nie może pogodzić się z tym, że człowiek, ty, ja, to tylko tyle<sup>18</sup>.

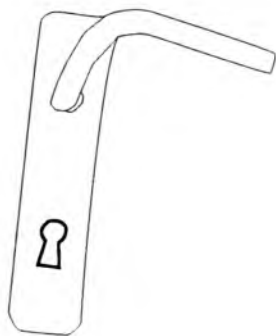
W tym kontekście pocieszające jest tylko to, iż owa „codzienna praca” nie trwa długo.

---

<sup>18</sup> J. Brehant: *Thanatos...*, s. 216.

# Wiersze z domu umartwych

## **Wiersze z domu umartwych**







## „W strasznych mieszkaniach, straszni mieszczanie”?

Zacznijmy od przytoczenia słów osoby, która zważywszy na przedmiot moich rozważań, zdaje się najbardziej w tej materii kompetentna, dla której domowa przestrzeń nie ma żadnych tajemnic. Rozpocznijmy od słów architekta:

Gospodarstwa domowe [od XVIII wieku – G.O.] zmieniły się zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie, kiedy przestały być warsztatami pracy [...]. Przekształciły się one w miejsca zachowań bardziej prywatnych i kameralnych. Ta prywatność została wzmocniona stosunkiem do dzieci, których stała obecność zmieniała średniowieczny, publiczny charakter „dużego domu”. Dom przestał być tylko odgrodzieniem się od rozmaitego typu niebezpieczeństw i schronieniem przed obcymi – chociaż te ważne funkcje pozostały – stał się siedzibą nowej, zwartej komórki społecznej: rodziny. Wraz z rodziną powstało pewne wyobcowanie, ale powstało także życie rodzinne. Miejsce zamieszkiwania zmieniło się w prawdziwy dom<sup>1</sup>.

W konsekwencji leksemy „dom” i „rodzina” to niemal synonimy. Częstokroć mówiąc „dom”, mamy na myśli „rodzinę”, wyraz „ro-

---

<sup>1</sup> W. Rybczyński: *Dom. Krótka historia idei*. Przeł. K. Husarska. Warszawa 1996, s. 81–82.

dzina” automatycznie kojarzy się z „domem”. „Dom rodzinny” to zarówno jeden z najczęściej używanych związków wyrazowych, jak i kluczowa przestrzeń w życiu każdego z nas. Historia języka pokazuje, że związek ten sięga znacznie bardziej odległej przeszłości:

Z analizy archaicznych rytuałów wynika, że Dom tworzył zawsze niepodzielną całość z człowiekiem, ściślej zaś mówiąc z rodziną. [...] Okazuje się, że podstawowa struktura społeczna Indoeuropejczyków, wielka rodzina, nosiła nazwę domu (*t'om* – dom, budynek), etymologicznie związaną ze słowem *t'em* (budować, wznosić). W średniowieczu pełne nazwisko człowieka składało się z jego własnego imienia i nazwy dworu, w którym mieszkał, albo odwrotnie – nazwa siedziby mogła być urobiona od imienia jej mieszkańców<sup>2</sup>.

I właśnie ten aspekt znaczeniowy domu będzie mnie tutaj interesować. Dom to przecież przede wszystkim funkcjonująca w nim społeczność, żyjący w nim ludzie. Świadczy o tym chociażby fakt, iż pozbawiona domowników siedziba traci automatycznie nazwę domu, zyskując urzędowe i deprecjonujące zarazem miano „pustostanu”. To mieszkańcy swoją codzienną krzątaniną wnoszą do domu życie, tworzą klimat tego miejsca, gwarantują odpowiednią atmosferę. Poetka wie o tym doskonale, skoro poczucie komfortu wiąże z obecnością odpowiednich osób, a nie z luksusowym wyposażeniem wnętrza czy odpowiednią aranżacją przestrzeni:

Coraz trudniej jest teraz o komfort:  
mieć sąsiadów przyjaciół rodzinę.

Cisza, W

Jaka atmosfera panuje w opisywanym tu domu? Jak wyglądają jego mieszkańcy? Jakie relacje łączą bohaterów tych wierszy? Jak

---

<sup>2</sup> A. Legeżyńska: *Centrum świata. Antropologiczna i literacka semiotyka Domu*. W: Eadem: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 9.

wygląda codzienne życie „strasznych mieszczań”, a jak przedstawiają się celebrowane w „strasznych mieszkaniach” (lub poza nimi) uroczystości? Czy dzielona wspólnie przestrzeń jest dla niech – by posłużyć się słowami Herberta – „kostką wzruszenia”<sup>3</sup>, czy może raczej kością niezgody? Wreszcie: jak się tu żyje i – choć ta kwestia narusza zapewne podstawowe zasady dobrego wychowania – w jaki sposób umiera? Oto pytania, które chciałbym tutaj postawić.

---

<sup>3</sup> Z. Herbert: *Dom*. W: *Idem: Poezje*. Warszawa 1998, s. 12.

## Ludzie zrujnowani

*Kobiety które były  
kiedyś piękne  
nie potrafią się  
starzeć*

*Muszą  
zmądrzeć.<sup>1</sup>*

Liczba lirycznych portretów nakreślonych ręką absolwentki krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych jest więcej niż skromna. Stanie się jeszcze skromniejsza, jeśli zawężymy ją do „domowych” wierszy Lipskiej, i to w dodatku takich, które przynoszą informacje dotyczące wyglądu postaci, charakterystyki zewnętrznej, prezencji. Przykładowo wiersz zatytułowany – *nomen omen* – *Pejzaż* przynosi taki oto portret grupowy:

Wieczorem kiedy światła pały się po okolicy  
z pokojów swoich wyszli bladzi domownicy.  
Niewiele się zmienili. Zakurzone twarze.  
Lekka pleśń pod oczami. Uśmiechy wystygłe  
przez wieki trzymane w kronice wydarzeń.

*Pejzaż, W*

Jak widać, nad zasadę kontrastu poetka przedkłada prawo analogii. To, co od razu zwraca uwagę, to niezwykła zbieżność pomie-

---

<sup>1</sup> Ch. B u k o w s k i: *Afryka, Paryż, Grecja*. Przeł. A. S z u b a. „FA-art” 1994, nr 2, s. 56.

dzy kreacją przestrzeni a wyglądem zamieszkujących ją osób. Tego typu, oparty na paralelizmie, koncept wywołuje u czytelnika wrażenie, że dom ulega tu niszczącemu działaniu czasu na równi z mieszkańcami, ci zaś swoim wyglądem idealnie odzwierciedlają otaczającą ich przestrzeń. Życie w domu-ruinie okazuje się więc niezwykle niebezpieczne, skoro człowiek może zamienić się tam w ruinę człowieka. Świadczy o tym wygląd opisanych w wierszu osób: zmęczone, pozbawione blasku twarze, podkrążone oczy, kolor cery – to wszystko znaki bezlitosnego upływu czasu, symptomy choroby, ślady nadchodzącej zagłady. Ponadto dobór określeń, których poetka używa do charakterystyki, wybór takich a nie innych przymiotników – to wszystko sprawia, że postacie nabierają niejasnego, nieokreślonego statusu ontologicznego. Kim są? Jaka jest ich tożsamość? – oto pytania, które stawia sobie czytelnik. Użyte tu określenia są przecież celowo dwuznaczne – bladeść skóry może być tyleż oznaką choroby, co znakiem śmierci, „lekka pleśń pod oczami” turpistycznym obrazem starości, ale również pierwszym znakiem rozkładu, „wystygły uśmiech” zaś może przywołać na myśl zastygające rysy twarzy zmarłego, jak i chłód trupiego ciała.

Tych wątpliwości nie rozwiewają kolejne zwrotki, ale też chyba osiągnięcie stanu dwuznaczności było tutaj zabiegiem w pełni zamierzonym. Wszak w tak niesamowitym domu status mieszkańców powinien być równie niejednoznaczny, owiany tajemnicą powinien budzić lęk i ciekawość. „Milczący w tytanowej bieli domownicy” pasują tu przecież o wiele bardziej niż „różniący się tak bardzo podobnie” (*Tak samo*, W) szarzy, przeciętni lokatorzy. W końcu dom, w którym na drzwiach „widnieje etykieta z denaturatu zamiast wizytówki”, a „spokój jest niebezpieczny” (*Czekam na odjazd pociągu*, W), nie może być zwyczajnym, normalnym domem.

Takich kłopotów z ustaleniem tożsamości bohaterki nie przynosi inny literacki portret, choć – paradoksalnie – jest to właśnie utwór o kłopotach z tożsamością. Jak można ją określić? W jaki sposób ją ustalić? Gdzie szukać prawdy o sobie? Najlepiej zacząć od sprawdzenia przyzwyczajęń, odtworzenia rutynowych zachowań i gestów, powtórzenia codziennych czynności. Najlepiej zacząć

od miejsca, w którym – według francuskiego psychoanalityka – niegdyś każdy z nas odnalazł swe „ja”, symbolicznie stał się człowiekiem<sup>2</sup>. Najlepiej zacząć od spojrzenia w lustro:

Ile godzin tu się schodzi  
pod to lustro.  
Tyle godzin. Tyle ludzi.

*Babcia, DZW*

Cóż jednak zrobić, jeśli lustrzane odbicie nie jest w pełni zadowalające? Odpowiedzi na to pytanie już dawno udzielił Baudelaire, ale i bez niego zna ją każda kobieta: „Róż i czerń uosabiają życie, życie nadnaturalne i nadmierne; czarna oprawa przydaje głębi i niezwykłości spojrzeniu, bardziej jeszcze upodabnia oko do okna otwartego na nieskończoność; róż rozpalając policzek, rozjaśnia żrenicę i piękna twarz kobieca nabiera tajemniczej namiętności kapłanki”<sup>3</sup>. Zna ją też bohaterka interpretowanego utworu:

Grzebień. Puder. Kilka szpilek.

*Babcia, DZW*

Ta zgoła banalna czynność, nie budząca już dzisiaj niczyjego zgorzelenia, nie prowokuje do gestów w stylu tytułowego bohatera epo-

---

<sup>2</sup> Mowa oczywiście o koncepcji Jacques’a Lacana przedstawionej w *La stade du miroir*. Zgodnie z tą teorią: „Obraz własnego ciała ujrzany przez dziecko w lustrze zawiera w sobie coś więcej niż tylko zwykłe odbicie »oryginału«, jego iluzoryczne podwojenie. Dziecko spoglądając nań w pewnym sensie dopiero rodzi się jako Ja – jako wyniesiona ponad świat przyrody ludzka jednostka. Z rozczłonkowanego proto-podmiotu przeobraża się w Ja-ciało, wynurza się z poszczególnych członków własnego organizmu i zmysłów jako idealna forma, która jest już po stronie społeczeństwa i kultury. [...] Poczucie tożsamości u jednostki, poczucie bycia jakimś Ja, dającego jej trwale oparcie w kontaktach z innymi i ze światem rodzi się dopiero w momencie, gdy staje się ona – po stronie refleksu lustra – „totalną formą ciała”, swym własnym *imago*, idealnym Ja”. P. D y b e l: *Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” Jacques’a Lacana*. W: I d e m: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud* – Lacan. Kraków 2000, s. 227 i 238.

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego*. Przeł. J. Guze. Gdańsk 1998, s. 46.

pei Mickiewicza („Przebóg, uróżowana!” – wykrzykuje Tadeusz na widok Telimeny), pełni jednak nie tylko funkcję estetyzującą. Jak pisze specjalistka w tej materii, Ida Łotocka:

[Makijaż – G.O.] jest to **ingerencja w tożsamość i indywidualność człowieka**, z zamiarem wydobywania określonych cech fizycznych i znaczeń. Możliwa dlatego, że twarz, jako zjawisko należące do sfery doznań indywidualnych, jest znakiem. [...] Malując twarz, poruszamy się w świecie wartości plastycznych, jakimi są formy, kolory i symbole, a każda część ludzkiej twarzy jest znakiem określonych treści<sup>4</sup>.

I nieco dalej:

Makijaż jest [...] próbą: po pierwsze – oparcia się zmienności podyktowanej przez czas i napięcia emocjonalne; po drugie – stworzenia zewnętrznego, bezpiecznego dla naszego subtelного wnętrza wizerunku, po trzecie wreszcie – jest przejawem dążenia do ideału piękna umiejscowionego gdzieś między zmysłowością a uduchowieniem<sup>5</sup>.

W jakim celu maluje się bohaterka wiersza Lipskiej? Początkowe wersy wskazywałyby, iż oto mamy do czynienia z entuzjastyczną zwolenniczką poglądów autora *Kwiatów zła*, kobietą używającą makijażu jak rynsztunku, „w którym występuje, żeby podbijać mężczyzn, czyli potrzebny jest jej jako kapłance erotyki”<sup>6</sup>. Sugeruje to wyraźnie trzecia zwrotka wiersza, w której czas teraźniejszy skonstrastowany został z czasem przeszłym (płynność przemijania zostaje tu dodatkowo podkreślona topossem żeglugi), natomiast to retrospektywiczne ujęcie odsłania czytelnikowi przeszłość bohaterki, służy swoistej charakterystyce, odsłania historię kobiety:

---

<sup>4</sup> I. Łotocka: *Makijaż – zmysłowość i duchowość*. W: *Twarz*. Red. A. Chojecki, S. Rosiek. Gdańsk 2000, s. 53, podkr. – G.O.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>6</sup> C. Miłosz: *Wstęp*. W: Ch. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 7.



A generał przez lustro płynie  
na straconym swoim okręcie.  
Już generał nie wypłynie z lustra.  
Kiedyś służył w mym prywatnym regimencie.  
Kiedyś światło w mym pokoju zmylił.  
Światło zgasło. Wypadł z lampy rój motyli.

Babcia, DZW

Ku takiej interpretacji skłania również warstwa leksykalna utworu, konsekwentnie czerpana z – pozornie zupełnie tu nie pasującego – pola semantycznego związanego z wojną („regiment”, „generał”, „armia”, „front” etc.). A jednak związek dyskursu miłosnego i militarnego zdaje się silnie ugruntowany i to nie tylko popularnym powiedzeniem „za mundurem panny sznurem”<sup>7</sup>. Po pierwsze, umiejętność robienia makijażu, podkreślania nim swej urody i maskowania niedoskonałości, jest podstawową umiejętnością każdej uwodzicielki, stanowi nieodzowny element miłosnej batalii, erotycznej strategii:

Gdzie dowódcy obu moich rąk?  
Linii rąk trzeba bronić. Front.

Babcia, DZW

Po drugie, manewry miłosne – by posłużyć się tytułem popularnego niegdyś filmu – wymagają częstokroć robienia daleko sięganych planów, układania skomplikowanych intryg, precyzyjnie obmyślanej taktyki działania, przy której błędną strategię słynnych bitew. Oczywiście celem tych wszystkich działań jest (w poetyce romansu i baśni) zdobycie ukochanej osoby lub (w gatunkach bliższych rzeczywistości) kolejny erotyczny podbój. „Prywatny regiment”, którym szczyli się bohaterka utworu Lipskiej, uświadamia, iż mamy do czynienia z naprawdę wytrawnym strategiem...

---

<sup>7</sup> Pisz o tym wyczerpująco Denis de Rougemont w rozdziale *Wojenny język miłości*. Zob. D. de Rougemont: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968, s. 204–227.

A jednak utwór Ewy Lipskiej nie jest tylko błahym erotykiem. Nasylenie warstwy leksykalnej utworu militarną metaforą ma bowiem i inne uzasadnienie. Podobnie jak istnieje odmienny niż tylko upiększający cel sięgania po „grzebień, puder, szpilki” oraz inny niż narcystyczny powód studiowania swego odbicia. Jaki? Píše o nim Michał Wallis w swej *Historii zwierciadła*:

Istnieje okres w życiu każdego z nas, kiedy ze szczególną ciekawością, z niepokojem i trwogą wpatrujemy się w swe odbicie w lustrze, gdy z namiętym zainteresowaniem śledzimy zmiany, jakie zachodzą w naszej powierzchowności, i w zwierciadle usiłujemy znaleźć odpowiedź na nękające nas dniem i nocą pytanie: „kim jesteśmy”. Jest to okres pokwitania<sup>8</sup>.

To spostrzeżenie zdają się potwierdzać kolejne zwrotki wiersza Lipskiej:

Trzeba z godzin oswobodzić czas.

Jaką teraz rozporządzam siłą?

Już się dawno wycofała z frontu miłość

Front przesunął się na linię zmarszczek.

*Babka, DZW*

Stawka jest więc wyższa, a rzecz poważniejsza. Chodzi przecież, jak eufemistycznie określa to Łotocka, o próbę „oparcia się zmienności podyktowanej przez czas”<sup>9</sup>. Makijaż – zgodnie ze swoją etymologią – służy tu więc nie tyle podkreśleniu urody, ile ukryciu, zamaskowaniu (nieprzypadkowo spośród wielu kosmetyków w wierszu wskazany jest bezpośrednio tylko jeden o takim właśnie przeznaczeniu – puder!) oznak przemijania. Przywołując militarną metaforę, która w tym kontekście nabiera nie tylko nowego sensu, ale też zdecydowanie bardziej dramatycznego wyrazu, można

<sup>8</sup> M. Wallis: *Historia zwierciadła*. Warszawa 1973, s. 72.

<sup>9</sup> I. Łotocka: *Makijaż – zmysłowość i duchowość...*, s. 55.

powiedzieć, że makijaż jest tu faktycznie rynsztunkiem, rodzajem broni w walce z bezlitosnym czasem.

Pora zapytać więc o efekty tej walki, o jej wynik. To, co widzi w lustrze kobieta z analizowanego tu utworu, nie jest może aż tak niezwykle jak to, co zobaczyła bohaterka słynnej powiastki Lewisa Carolla, ale widok zdaje się równie zaskakujący. „Wszystkiego się spodziewałam, ale tego, że będę stara, to nigdy”<sup>10</sup> – mówi Cecylia Kolichowska w *Granicy* i słowa te doskonale oddają to, co rysuje się na powierzchni lustra:

Front przesunął się na linię zmarszczek.

Grzebień. Puder. Kilka szpilek.

Pusto.

Gruzy. Gruzy.

*Babcia, DZW*

„Otynkowana twarz, [...] wyrzeźbiona w gładkim i sypkim tworzywie”<sup>11</sup> – posłużymy się słowami autora *Mitologii* piszącego o Grecie Garbo – tutaj okazuje się twarzą-ruiną, zniszczoną działaniem czasu maską. Dzieło życia („twarz” etymologicznie wywodzi się ze starocerkiewnego *twar* – „dzieło” i *twor* – „tworzenie”<sup>12</sup>) obraca się więc w gruzy, stając się zapowiedzią nadchodzącej klęski, znakiem śmierci. Wrażenie, które wywiera odbicie, emocje, jakie wyzwała, poetka podkreśla zarówno zakłóceniem dotychczas regularnego toku wiersza („przesuwający się front” przesuwają równocze-

<sup>10</sup> Z. Nałkowska: *Granica*. Warszawa 1966, s. 84.

<sup>11</sup> R. Barthes: *Twarz Greta Garbo*. W: Idem: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 2000, s. 98.

<sup>12</sup> Por. łac. *facies*, *-ei* – twór, kształt zewnętrzny twarzy, twarz, od *facere* – tworzyć, robić. Choć wiersz Lipskiej powstał ponad trzydzieści lat temu, wydaje się, że spostrzeżenie Łotockiej może odnosić się i do tamtych czasów: „Żyjemy w histerii rozpętanej przez mass media, by swoje istnienie zaznaczyć w ludzkiej pamięci obrazem naszej twarzy. Człowiek nie marzy już o pozostawieniu dzieła, chce wykreować twarz. **Bywa, że twarz jest jedynym jego dziełem**”. I. Łotocka: *Makijaż – zmysłowość i duchowość...*, s. 53, podkr. – G.O.

śnie ułożenie średniówki z czwartej sylaby na piątą), jak i coraz bardziej uproszczoną składnią, redukcją kolejnych elementów (od zdania pojedynczego do pojedynczych słów), by w końcu nagle urwać wypowiedź, pozwolić zapaść milczeniu. Milczeniu, ponieważ choć utwór w tym miejscu się nie kończy, to końca dobiega monolog liryczny. W ostatniej zwrotce formy pierwszoosobowe zamienione zostają w trzecioosobowe, liryka wyznania zaś zamienia się w opisową, zupełnie jak gdyby mówiącej w wierszu kobiecie po tym, co zobaczyła, odebrało głos:

Gruzy. Gruzy. Tyle armii tędy przeszło.  
Tyle chórów przebrzmiało armatnich.  
Babcia patrzy przez lornetkę w lustro  
na to swoje Waterloo ostatnie.

*Babcia, DZW*

Przywołanie miejsca, w którym Napoleon stoczył swą ostatnią bitwę, funkcjonującego jako symbol ostatecznej porażki, jednoznacznie wskazuje, że klęska jest tu absolutna i nic nie może jej zmienić. Wrażenie to potęguje jeszcze finalne słowo utworu, przymiotnik „ostatnie”, który z jednej strony podkreśla, że walka z czasem znaczone była wcześniejszymi porażkami, z drugiej zaś zapowiada to, co nastąpi, przywołuje pośrednio takie zwroty jak „ostatnie namaszczenie”, „ostatnia posługa” czy „ostatnia wola”. Efektem porażki cesarza Francuzów było zesłanie na Wyspę Świętej Heleny, w miejsce odosobnienia, gdzie mógł on już tylko czekać na śmierć. W pewnym sensie takim zesłaniem na wyspę, wygnaniem z oswojonego, znajomego świata jest właśnie nadejście starości. Jak pisze Ryszard Przybylski w swej książce poświęconej starości:

Starość to ceka śmierci. W zasadzie podobną katownią jest cała egzystencja człowieka i już dziecko dowiaduje się o tym w chwili, gdy przeżyje czyjś zgon. W młodości jednak życie nawet opaskudzone przez historię i jej zbiorów, samo w sobie jest na ogół radosne, każe o tej prawdzie zapomnieć. Przypomina nam o niej groźna lub śmiertelna

choroba i – starość. Nie podając dokładnej daty wykonania wyroku, Bóg zatrzaskuje więc drzwi celi śmierci i odchodzi. Rozlega się zgrzyt przekręcanego klucza i oto świat ulega gwałtownej przemianie<sup>13</sup>.

Jaką przemianę ma na myśli autor tych słów? Najprościej mówiąc: całkowitą, zmienia się bowiem zarówno ciało, jak i umysł, stosunek do rzeczywistości i przede wszystkim miejsce człowieka w świecie. „Gdy starcy – pisze Simone de Beauvoir – wyrażają te same co i młodzi pragnienia, uczucia i żądania, budzą zgorszenie; miłość, zazdrość wydają się u nich ohydne lub śmieszne [...]. Wysublimowany obraz ich samych, jaki się im proponuje, to obraz Mędrca w aureoli siwych włosów, który wzniósł się bardzo wysoko ponad ludzką dolę; gdy odbiegają od tego obrazu, staczają się w dół [...]. W każdym przypadku – czy to dla swych cnót, czy też z powodu swego upadku – **są poza nawiasem ludzkości**”<sup>14</sup>. „Już generał nie wypłynie z lustra” – pisze Lipska i nie oznacza to jedynie, iż pewien romans dobiegł końca. Oznacza to, że czas romansów, flirtów, miłostek minął już bezpowrotnie. Ich bohaterka znalazła się bowiem w miejscu, w którym

kwalifikacje z kręgu estetyki („podość się”) czy etyki („budzić wesele”) zawodzą [...]. W istocie starość jest tym, co wykracza poza formy tych kanonów i ich język<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> R. Przybylski: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998, s. 101.

<sup>14</sup> S. Beauvoir: *La Vieillesse*. Paris 1970, s. 47. Cyt. za: G. Minois: *Historia starości. Od antyku do renesansu*. Przeł. K. Marczeńska. Warszawa 1995, s. 323–324, podkr. – G.O.

<sup>15</sup> T. Sławek: *Senilizm*. W: *Starość*. Red. A. Nawarecki, A. Dziadek. Katowice 1995, s. 151–152. Dyskursywną, obiektywną konstatację Sławka warto zrównoważyć językiem poezji. Fragmentami dwóch utworów, z którymi Lipska zdaje się prowadzić intertekstualną grę: „Leczyszyna się stroi w fioletową morę / a lipa w atlas najgładszy... / Ja się już nie przebiorę, / na mnie nikt nie popatrzy [...] Jestem sama, / Babcia mi na imię – [...]”. (*Starość*). „Oblicze jej, pocięte / jak gdyby ostrym mieczem [...] / Jest złamana, pogięta / pocięta, poorana / i tylko jej kobiecość / to zagojona rana” (*Stara kobieta*). M. Jasnorzewska-Pawlikowska: *Wybór poezji*. Oprac. J. Kwiatkowski. Wrocław 1967, s. 44, 88.

Dla osoby, która swą tożsamość budowała na urodzie – a taką zdaje się bohaterka analizowanego tu utworu – moment uświadomienia sobie swojego aktualnego stanu musi być szczególnie dramatyczny, a wizja tego, co nadchodzi (nadeszło), wyjątkowo przerażająca. Jeśli dla małego dziecka zobaczenie swego odbicia w lustrze, jak dowodził Lacan, jest doświadczeniem scalającym, niwelującym wrażenie „permanentnego rozdarcia, poczucia bycia miażdżą”<sup>16</sup>, a równocześnie otwiera przed nim „perspektywę jakiejś przyszłości w społeczeństwie i kulturze”<sup>17</sup>, to rodzi się pytanie: czym może być takie spojrzenie dla starca? Jeśli pominiemy traumatyzm tego doświadczenia, który jest niewątpliwie elementem wspólnym i dla dziecka, i dla starca, to reszta opiera się na przeciwnościach. Nie ma tu przecież mowy o doświadczeniu identyfikacji z odbiciem, skoro nowa tożsamość wyznaczona przez metamorfozę „kobiety” w „babcię” budzi raczej rozpacz i (auto)agresję niż zachwyt i radość. Lustro nie daje też nadziei na przyszłość, a wręcz odwrotnie, bezlitośnie uświadamia, że przyszłości nie ma. Zwierciadlane odbicie beznamyślnie obnaża też skutki działania czasu, pokazując, jak sprawnie działający niegdyś organizm przestaje funkcjonować („Gdzie dowódcy obu moich rąk?”), poczucie własnej wartości oparte na byciu pożądanym i podziwianym nie ma już racji bytu („Już generał nie wypłynie z lustra”), ciało rozsypuje się, zamienia w ruinę („Gruzy. Gruzy”). Zwykle w takich chwilach z pomocą przychodzi zakorzeniony w kulturze dualizm, przynosząc pocieszącą wizję nieśmiertelnej „wewnętrznej twierdzy” i przemijającego ciała, które jest tylko „domem”, „więzieniem” czy nawet „grobem duszy”. Tego typu pocieszenia Lipska odmawia jednak swojej bohaterce. Wałący się dom grzebie w swoim wnętrzu mieszkańców, którzy nie zdążyli z niego uciec. „Ten nasz dom – ciało”<sup>18</sup> grzebie w swoim wnętrzu człowieka niezależnie od jego psychicznego stanu i wewnętrznej kondycji. „Sta-

<sup>16</sup> P. Dybelski: *Ocalenie w lustrze...*, s. 229.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> M. Sę p - S z a r z y ń s k i: *O wojnie naszej, którą widzimy z szatanem, światem i ciałem*. W: I d e m: *Poezje wybrane*. Warszawa 1976, s. 27.

ry umysł – pisze Ryszard Przybylski – słyszy ciągle ten sam tryumfalny krzyk ciała: *Ze mnie się począłeś i ze mną skończysz*”<sup>19</sup>. Ten krzyk zrujnowanego ciała podwojony lustrzanym odbiciem w domu-ruinie rozbrzmiewa jeszcze głośniejsze.

---

<sup>19</sup> R. Przybylski: *Baśń zimowa...*, s. 12–13.

## Uroczystości rodzinne – ceremonie żałobne

*Ta teatralna sztuczka, zniknięcie na chwilę trumny, bardzo mnie ubawiło. Czynności bez znaczenia, bez konsekwencji, puste, odbijały tę całą beznadziejność, jaką śmierć wydobywa z udrapowanych czernią krzeseł, ze sprytnie urządzonego katafalku, z dies irae<sup>1</sup>.*

Dom to cały kosmos międzyludzkich relacji. Więzy krwi łączą się przecież z całą siecią trudnych do rozplątania emocjonalnych zależności, a domowa przestrzeń, na pozór jednolita, okazuje się gęsto poprzecinana liniami demarkacyjnymi wyznaczanymi przez każdego z domowników. Struktura symboliczna tego miejsca jest co prawda nierozzerwalnie związana z takimi pojęciami, jak miłość, bezpieczeństwo czy szczęście, ale równie dobrze zadomowiły się w tej przestrzeni takie uczucia, jak złość, nienawiść, agresja. Dom wreszcie to codzienne rytuały, obchodzone razem święta, wspólne celebrowanie uroczystości. Prywatne i kulturowe. Świeckie i religijne. Związane z jakimiś pozytywnymi wydarzeniami w życiu rodziny oraz będące następstwem przeżywanych wspólnie dramatów i nieszczęść. To właśnie różnego rodzaju uroczystości gromadzą wszystkich domowników. Dlaczego o tym piszę? Może dlatego, że rodzinne uroczystości są swoistą wizytówką każdego domu.

---

<sup>1</sup> J. Genet: *Ceremonie żałobne*. Przeł. K. Rodowska. „Literatura na Świecie” 1994, nr 4–5, s. 21.



A może dlatego, iż nawet wtedy, gdy zasiadająca przy świątecznie zastawionym stole

Rodzina nie ma sobie nic do powiedzenia.

*Ściół rodzinny, DZW*

– to i takie milczenie może okazać się nad wyraz wymowne. To w końcu podczas rodzinnych zjazdów niczym w soczewce widać panujące w danym domu relacje, ujawniają się na co dzień skrywane antagonizmy, na wierzch wychodzą sympatie i antypatie mieszkańców. „Pokażcie mi, jak wyglądają wasze rodzinne uroczystości, a powiem wam, jaką rodziną jesteście” – można by sparafrazować znane powiedzenie. Pora w takim razie zapytać, jak wyglądają rodzinne uroczystości, które na kartach swoich książek opisuje Ewa Lipska. Jakie zdarzenia uczyniła poetka powodem do takich spotkań i co z takiego wyboru wynika? Czy wyłaniający się z wierszy obraz rodziny jest budujący, czy przeciwnie, pokazuje wspólnotę obcych sobie osób? Odpowiedź nie powinna specjalnie zaskoczyć czytelnika. Barwy, jakimi autorka *Przechowalni ciemności* kreśli obraz tej poetyckiej wspólnoty, są wyjątkowo ciemne, by nie powiedzieć czarne. Czerń byłaby tu zresztą kolorem jak najbardziej odpowiednim, miejscem rodzinnych spotkań bowiem nie jest tu dom, ale... cmentarz. Jednym słowem, odbywające się tutaj uroczystości rodzinne to prawie zawsze ceremonie żałobne. Pikanterii takiemu wyborowi przestrzeni dodaje jeszcze fakt, że rodzina gromadzi się w tym miejscu z powodu pogrzebu... głównej bohaterki. Obraz własnej śmierci – wizualizacja będąca niegdyś jednym z wielu „ćwiczeń duchowych” zalecanych przez klasyczne „sztuki umierania”<sup>2</sup> – w poezji Lipskiej pojawia się dwukrotnie<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Jak pisze Włodarski: „Czytelnik rozważając na ekranie wyobraźni własną śmierć, ma świadomość, iż jest to ciąg zdarzeń, który jeszcze może być cofnięty, a szybka korekta sposobu życia pozwoli na osiągnięcie bardziej odpowiedniego finału”. M. Włodarski: *Ars Moriendi w literaturze polskiej XV i XVI wieku*. Kraków 1987, s. 211.

<sup>3</sup> Chcąc być precyzyjnym, należałoby dodać do tego zestawu jeszcze utwór *Odkrycie* (TZW). Nie ma tu jednak mowy ani o żadnej ceremonii, ani o reakcji bliskich na to wydarzenie.

W nieco żartobliwym, wręcz lekkim, zważając na temat, wierszu *Równocześnie* i w utworze napisanym w zdecydowanie poważniejszej, ciemniejszej tonacji zatytułowanym *Niechętnie*. Cóż taka makabryczna na pozór fantazja oznacza? Odpowiedzi mogą pójść w kilku kierunkach. Wszystkie one jednak prowadzą w to samo miejsce – do *Trupa*. Rzecz jasna *Trupa* Louisa Vincenta Thomasa:

Granie trupa – traktowane jako podstęp, sposób ucieczki lub obrzęd – nie jest zachowaniem bezzasadnym. W istocie symulowana śmierć ocala przed prawdziwą śmiercią, a śmierć, którą się gra, uwalnia od śmierci, której się ulega<sup>4</sup>.

Jak jest w tym przypadku? Chodzi o podstęp czy ucieczkę? To rodzaj fortelu czy forma obrzędu? Problem w tym, że prawie każda z tych sugestii godna jest uwagi. Ale po kolei. Po pierwsze, tego typu wyobrażenie – o czym zdaje się zapominać francuski tanaolog – sprawia, że śmierć pozbawiona zostaje swej grozy, strach zastępuje ciekawość, „umarły” zaś zamienia się w podglądacza. Niezwykły „trup” staje się niecodziennym voyerem:

Gdy wyobrażam sobie innych wobec mojej śmierci, [...] znaczy to, że staję się „tym, który widzi, sam nie będąc widzianym”. Uczestniczę np. w scenie mojego pogrzebu i widzę ludzi przyglądających się moim zwłokom w mojej trumnie. Istotne i podstawowe jest to, iż w tej chwili traktuję siebie jako tego, kto nie widziany przez nikogo, sam ogląda innych, ci zaś dostrzegają we mnie tylko bezkształtny odpadek. Nie mogą mnie już naprawdę zrozumieć, *nie wiedzą bowiem już, gdzie jestem*, stałem się niewidzialny, sam jednak patrzę<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> L.V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 28.

<sup>5</sup> M. Oraison: *Le mort et puis après*. Fayard 1967, s. 34. Cyt. za: L.V. Thomas: *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Cichowicz, J.M. Godzimirski. Warszawa 1993,

Cóż więc można zobaczyć na własnym pogrzebie? Jak przedstawia się owo wymarzone – reżyserowane bowiem przez własną fantazję – współczesne *pompa funebris*? Sytuacja wydaje się przecież komfortowa, a możliwości wręcz nieograniczone. Wyobraźnia daje władzę nad reakcjami żałobników, pozwala dopracować detale, zaaranżować odpowiednio przestrzeń, zadbać o szczegóły. Pytanie tylko, czy poetka zechce z tych możliwości skorzystać:

Ach jakież były te spotkania  
na cmentarzu.

Ten pan z panem tamtym wymieniał ukłony.  
Kochankowie trzymali pod ramię cudze żony. [...]

Ci którzy mnie odprowadzili  
żałowali że tak szybko.

*Równocześnie. W*

A gdybym umarła naprawdę – nic by się nie działo.  
Zebrałyby się rodzina z czarnymi chorągwiami.  
Może by się im nawet przez chwilę płakać udało.

*Niechłynie. W*

Jak widać, od „kłamstwa poezji” poetka woli „prozę życia”. Funeralna liryka Lipskiej pozbawiona jest bowiem jednego ważkiego dla takiego rodzaju poezji elementu – brak w niej pocieszenia. Oto opisane w tych utworach pogrzeby okazują się po prostu zwyczajnymi wydarzeniami będącymi nieodłącznym elementem (raczej tłem niż pierwszym planem) teatru codzienności; jedną z wielu form życia towarzyskiego, obowiązują tu określone reguły i konwenanse („Ten pan z panem tamtym wymieniał ukłony”, „Zeбра-

---

s. 166. Warto w tym kontekście przywołać uwagę twórcy psychoanalizy: „Własna śmierć jest czymś niewyobrażalnym, gdy tylko próbujemy ją sobie wyobrazić, dostrzegamy, że w gruncie rzeczy nadal jesteśmy tylko widzami. A zatem w szkole psychoanalitycznej można by ośmielić się stwierdzić: w gruncie rzeczy nikt nie wierzy we własną śmierć, czy – co wychodzi na jedno: w nieświadomości każdy z nas jest przekonany o własnej nieśmiertelności”. Z. F r e u d: *Nasz stosunek do śmierci*. W: Z. F r e u d: *Pisma społeczne*. Przeł. R. R e s z k e. Warszawa 1998, s. 39.

łaby się rodzina z czarnymi chorągwiemi”), które jednakże – wykorzystując miejsce i dramatyzm samego zdarzenia – można bez konsekwencji naruszać, a nawet łamać („Kochankowie trzymali pod rękę cudze żony”). Grozę śmierci zastąpiła tu – nie mniej przerażająca – obojętność żywych. W dodatku jeśli przystaniemy na konstatację Baumana, twierdzącego, iż:

Rytuały i ceremonie pamięci jawią się jako kod, w którym zapisana i zaprogramowana jest nierówność ludzi. Im bardziej są skomplikowane, poruszające (i, niestety, kosztowne), z tym większą siłą przyciągają uwagę zbiorowości, wymuszając na niej uznanie i potwierdzenie indywidualnej nieśmiertelności<sup>6</sup>.

– to opisane tu pogrzeby, mówiąc niezgrabnie, mieszczą się całkowicie w standardzie przeciętnych ceremonii żałobnych i absolutnie niczym się nie wyróżniają.

Na tym jednak nie koniec. Obserwacja własnego pogrzebu ma tę zaletę (?), że pozwala przekonać się – rzecz dosyć ryzykowna, zważywszy na prawdopodobną odpowiedź – o własnej wartości w obliczu świata. Równocześnie taka sytuacja daje możliwość zweryfikowania – rzecz być może jeszcze bardziej ryzykowna – uczuć, jakimi darzą nas najbliżsi. Autentyzm żałoby byłby tu więc świadectwem poniesionej straty, a równocześnie potwierdzałby wartość tego, który odszedł<sup>7</sup>. Problem w tym, że przeprowadzony tu sprawdzian nie wypadł ani dla „umarłego”, ani dla najbliższych specjalnie pozytywnie. Śmierć jako fundamentalne doświadczenie

---

<sup>6</sup> Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 68. Słowa Baumana można by uzupełnić celną konstatacją Rośka: „[Ludzie – G.O.] równi wobec śmierci po śmierci nie zawsze okazywali się równi i różnie bywali traktowani”. S. Rośki: *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Gdańsk 1997, s. 38.

<sup>7</sup> Trzeba przyznać, że bohaterka utworu Lipskiej nie jest w swym fortelu specjalnie oryginalna. Taki sposób sprawdzania relacji z bliskimi zalecał m.in. główny bohater *Upadku*. Zob. A. Camus: *Upadek*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1991, s. 126.

w życiu jednostki, w obliczu świata jest wszak faktem pozbawionym znaczenia i właśnie to podmiot liryczny wiersza *Niechętnie* zdaje sobie uświadamiać:

A gdybym umarła naprawdę – nic by się nie działo.  
[...]  
Nikt nie przerywałby dzwonek spotkań telefonów  
wyborów nowego Napoleona nowego Chagalla  
nowego kapelusza na lato. A stara  
Biblia byłaby nadal starą.

*Niechętnie. W*

Moje życie – zdaje się mówić bohaterka tego utworu – nie stanie się tematem wielkiej historycznej narracji, nie znaczy nic w kontekście kultury, nie ma żadnej wagi w planie codzienności. Konstatacja szalenie trywialna, zgoda; nie znaczy to jednak, że łatwo się z nią pogodzić, a jej banalność pozbawia ją dramatyzmu. „Moja własna śmierć – powiada Jankêlêvitch – jest to jakieś niedostrzegalne zdarzenie, zniknięcie nie czyniące żadnej różnicy, które nie zakłóca ogólnego porządku; nie narusza w niczym normalnego biegu spraw; zwolnione dopiero co miejsce we wszechświecie wypełnia się bardzo szybko; my umieramy, lecz seans trwa”<sup>8</sup>. Gorzkie słowa filozofa znajdują swoje odbicie w równie gorzkiej konstatacji poetki:

Na każde nasze ziemskie miejsce oczekują  
nowi. Tacy jak my ludzie. [...]  
Zaraz jak tylko umrę – spakuję walizkę  
nowy Norwid albo szatniarz z kabaretu  
albo neurasteniczna Ofelia [...]

*Niepewność, DZW*

---

<sup>8</sup> V. J a n k ê l ê v i t c h: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci...*, s. 64. Do przytoczonych słów można by dodać jeszcze jedną konstatację autora *La mort*: „Śmierć jest przede wszystkim pewną realną oczywistością, oczywistością z którą się osławiamy. A jednak oczywistość ta, ilekroć się z nią zetknijemy, wydaje nam się zawsze szokująca!”. Ibidem, s. 46.

W utworze Lipskiej dramatyzmu umierania nie łagodzi żaden z tradycyjnie stosowanych w takich sytuacjach wybiegów. Pocięchy nie niesie ani filozofia, ani wiara w życie pozagrobowe, ani też przekonanie o pozostawionym po sobie dziele. Bohaterka tego utworu, jak wskazuje tytuł, umiera tym bardziej „niechętnie”, że ma świadomość, iż „nie postawiła sobie pomniku trwalszego niż ze spiżu”, a tym samym „umrze cała”, topos *non omnis moriar* bowiem jej nie dotyczy. „Zwykli ludzie umierają, pozostawiając po sobie nikły ślad na powierzchni ziemi i jedynie niewielki rys w umyśle i sercach tych, którzy przetrwali. Przestrzeń otwarta ich zniknięciem szybko się zapełni”<sup>9</sup> – pisze Bauman. Takie przekonanie, świadomość przegranej i związanej z nią własnej znikomości zdaje się towarzyszyć umierającej. Użyte w tym wierszu zaimki przeczące „nikt” i „nic” wyraźnie przecież sugerują, jaki rodzaj spadku pozostałby po umarłej.

Spojrzenie na śmierć z perspektywy obserwatora własnego pogrzebu – i to wydaje się tu tak naprawdę najistotniejsze – jest jednak równocześnie spojrzeniem na własne życie. Mówiąc inaczej, takie „życie po śmierci” pozwala obiektywnie spojrzeć na swoje życie przed śmiercią. Można by to sprowadzić do prostego sylogizmu: jeśli moja śmierć nie jest niczym ważnym, nie jest wydarzeniem przerywającym „dzwonki spotkania telefonu” (*Niechętnie*, W), to również moje życie nie ma większego znaczenia. Obojętność innych na moje odejście „Tam” jest równocześnie świadectwem ich obojętności na moje życie „Tu”. Oczywiście są jeszcze przyjaciele i rodzina, dla których pogrzeb kogoś bliskiego jest zawsze wydarzeniem niezwykle ważnym. Czy aby na pewno? Rodzina opisana w wierszu *Niechętnie* (w utworze *Równocześnie* pogrzeb gromadzi osoby raczej luźno związane z rodziną) podporządkowuje się społecznym wymogom żałoby i obrzędowości. Właśnie „społecznym”, bo już sama kwestia autentyczności żalu i rozpacz nie jest wcale taka pewna. Tę niejednoznaczność doskonale oddaje trzeci wers wiersza:

---

<sup>9</sup> Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 67.

A gdybym umarła naprawdę – nic by się nie działo.  
Zebrałaby się rodzina z czarnymi chorągwiami.

**Może by się im nawet przez chwilę płakać udało.**

*Niechętnie, W, podkr. – G.O.*

Zaskoczenie wywołują już pierwsze słowa liryku. Oto użyty w tym kontekście modulant („może”) wraz z partykulą przypuszczającą („by”) wskazuje, że zamiast kropki śmiało mógłby pojawić się tu znak zapytania. Pod znakiem zapytania stoi bowiem autentyczność uczuć, prawdziwość emocji. Wątpliwości związane z zachowaniem rodziny, poczucie niepewności co do reakcji najbliższych wzmacnia zrost „nawet” („na wet” – w ostateczności) oraz założony z góry temporalny charakter żałoby, w dodatku ograniczonej do minimum (rodzina ma wszak płakać przez „chwilę” tylko). Niepokój budzą i ostatnie słowa tego wersu. Zwrot „płakać udało” sugeruje bowiem, że płacz nie będzie tu czymś naturalnym, ale wywołanym sztucznie. Nie tylko fonetyczna bliskość leksemów „udało – udawało” każe podejrzewać, że zachowanie rodziny, nie odbiegające co prawda od zachowań, jakie zwykle widzi się w takich okolicznościach, jest tylko swoistym teatrem, a rozpacz, smutek i żal są tu jedynie odgrywane zgodnie z obowiązującymi regułami. Taką interpretację mogłoby potwierdzać również – zdumiewające na pierwszy rzut oka – zachowanie adresata wiersza, kochanka lub najbliższego przyjaciela<sup>10</sup>, którego reakcja na śmierć wygląda tak oto:

Może byś usiadł na chwilę  
otworzył na oścież ręce  
i patrzyłbyś patrzyłbyś patrzyłbyś.  
Przez chwilę tylko. Nic więcej.

*Niechętnie, W*

---

<sup>10</sup> Jak ważna to osoba, pokazuje pointa utworu, w której bohaterka wyjawia dopiero, że śmierć jest dla niej czymś przerażającym przede wszystkim ze względu na nieuniknione rozstanie:

Dlatego  
umieram niechętnie.

*Niechętnie, W*

Jak widać, mężczyzna zgodnie ze stereotypem („mężczyźni nie płaczą”) nie płacze, nic nie mówi, milczy, patrzy. To właśnie spojrzenie zdaje się tu najistotniejsze, skoro poetka podkreśla je trzykrotnym powtórzeniem. Co widzi? Chce przebić zasłonę (całun?) oddzielającą życie od śmierci? A może chodzi po prostu o wydobywanie kontrastu między patrzącym (który nie wie, że jest podglądany) a umarłą, która ma zamknięte oczy? Zanim spróbuję znaleźć odpowiedź, warto przytoczyć słowa Krystyny Kłosińskiej na temat spojrzenia.

Kultury, które przestają ufać mowie, odwracają się od słowa. Rzucają na nie anatemy, chciałyby zamienić kłamliwą, maskującą mowę słów na „szczerą” mowę ciała, która zastępowałaby nie tylko wypowiedź werbalną, co raczej coś, co w słowach niewyraźne<sup>11</sup>.

Cóż to ma wspólnego z analizowanym tu wierszem? Otóż, bohaterka tego utworu będąca równocześnie reżyserem całej ceremonii, ma świadomość, że mowa ciała nie musi być szczerą (płacz można udawać), wyrażnie nie ufa również słowu. Czy czuje w nim fałsz? Czy uważa, że milczeniu zmarłych powinno odpowiadać milczenie żywych? A może obawia się, że słowa nie są w stanie wyrazić takiego doświadczenia? Nie sposób na te pytania znaleźć jednoznacznej odpowiedzi. Jedno jest pewne, opisaną tu ceremonii nie towarzyszy mowa pogrzebowa, nie słychać modlitw, brak kondolencji. Nie słychać nawet – jak chociażby w niezwykle *Pogrzebie* Wisławy Szymborskiej (z tomu *Ludzie na moście*) – strzępów rozmów, fragmentów wymienianych między uczestnikami uwag. Również Biblia, choć pojawia się w samym wierszu („A stara Biblia byłaby nadal starą”), nie budzi tu wcale zaufania, nie pomaga, nie oswaja grozy umierania, jest w końcu tylko tekstem złożonym ze słów. Może więc zastrzeżenia dotyczące zachowania mężczy-

---

<sup>11</sup> K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 38.



zny były przedwczesne? Wszak to, iż „patrzy przez chwilę tylko”, może wynikać z braku prawdziwych uczuć, ale równie dobrze zgrozy tego, co zobaczył. Pointa drugiego „pogrzebowego” wiersza, przy stosunkowo pogodnej całości, brzmi przecież niezwykle złowrogo i ostrzegawczo:

Składam słuch między dłonie i przymykam oczy.  
Przygaszam oczy jak mogę najprościej.  
Powieka  
spada jak grzmot.

*Równocześnie, W*

Póki co jednak oczy są otwarte, ona podgląda, on patrzy. Czy spojrzenia podglądającej i podglądanego się spotykają? – niestety, nie wiadomo. Istnieje jednak prawdopodobieństwo, że zobaczyli to samo. Co? Mówiąc metaforycznie – ale przecież śmierć skazuje piszącego na metafory – pustkę:

Śmierć – powiada Vladimir Jankèlèvitch – jest pustką, która wdziera się w pełnię życia; człowiek staje się niewidoczny jakby za sprawą jakiejś czarodziejskiej sztuczki i w mgnieniu oka wpada w pułapkę niebytu<sup>12</sup>.

Podobnie pisze Anna Węgrzyniakowa w szkicu poświęconym motywowi śmierci w poezji Wisławy Szymborskiej: „Po śmierci Blińskiego pozostaje Pustka. »Pełno nas, a jakby nikogo nie było«, »szczerze pustki w domu« – czytamy w słynnym *Trenie VIII*. Właśnie brak, pustka i niewiedza na temat przyczyny zniknięcia są nie do zniesienia dla tych, którzy zostają. Każda żywa istota, gdy opuści ją ktoś bliski, ociera się o **pustkę**, somatycznie odczuwa **brak**”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> V. Jankèlèvitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 45. Podobną myśl formułuje autor *Trupa*: „Pustka po kimś, czy to nie jest śmierć?”. L. V. Thomas: *Doświadczenie śmierci...*, s. 167.

<sup>13</sup> A. Węgrzyniakowa: *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*. W: Eadem: *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999, s. 107.

Przytoczone słowa dotyczą jednak raczej mężczyzny niż bohaterki utworu. W świetle opisanych wcześniej zachowań domowników można być pewnym, że nikt z nich nie posłużyłby się inicjalnymi słowami tamtego trenu, aby wyrazić to, co czuje. Pustka, którą w utworze Kochanowskiego przyniosła śmierć, w domu bohaterki tej poezji istniała od dawna:

A barszcz za słony. Morze za szerokie.  
Rodzina nie ma sobie nic do powiedzenia.  
Každy trzyma krajobraz własny przed oczami  
na własny wjeżdża peron o innej godzinie.

*Ślół rodzinny, DZW*

Obraz ten pojawia się w różnych wersjach i wariantach, jego wymowa zawsze jest jednak taka sama. Oto na przykład w utworze *Coś musiało się stać* można natknąć się na analogiczną wręcz charakterystykę rodzinnych stosunków:

W moim domu nie było nikogo. Byli wszyscy.  
Siedzieli tak cicho, że nie było ich widać.  
Albo tak głośno huczeli. Tupali. Krzyczeli.  
Przewracali garnki. Głowy zawracali  
aż bolały i opadały w sen już przygotowany  
– opowiedziany przy stole. [...]

Nikt w moim domu nie wierzy nikomu.

*Coś musiało się stać, W*

Emocjonalna pustka oraz poczucie wzajemnej obcości to uczucia dominujące w domowych relacjach. W dodatku nie widać też najmniejszej chęci zmiany takiej sytuacji, jak gdyby to, że „wszystkim było nienormalnie” (*Coś musiało się stać*, W), było tu już czymś normalnym, naturalnym, przez wszystkich akceptowanym. Nagromadzenie zaimków nieokreślonych etymologicznie spokrewnionych z „nicością” („nikt”, „nikogo”, „nikomu”), ale też figura paradoksu, jaką posługuje się poetka: „W moim domu nie było niko-

go. Byli wszyscy” (*Coś musiało się stać*, W), doskonale oddają panującą tutaj atmosferę. W konsekwencji dokonany przez poetkę wybór, aby domowe relacje opisać przede wszystkim przez pryzmat ceremonii żałobnej, wydaje się wyborem najlepszym z możliwych. W obliczu zmarłego nie ma wszak miejsca na gry i uniki. Wyimaginowana śmierć nie mogła pozostawić pustki czy też – mówiąc słowami Tischnera – „żywej obecności nieobecności”<sup>14</sup>. Mogła natomiast sprawić, że stała się ona widoczna.

---

<sup>14</sup> J. T i s c h n e r: *Prolegomena chrześcijańskiej nieobecności śmierci*. W: I d e m: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 275.

## „Suknia ślubna z pogrzebowym wieńcem” Fragmenty dyskursu mortalnego

„Miłość to jeden z najbardziej przegadanych i steoretyzowanych problemów współczesnej humanistyki. Można założyć także największą jego »praktykowalność«, więc, krótko mówiąc, jesteśmy na terenie porażającego banału”<sup>1</sup> – pisze Inga Iwasiów w tekście *Miłość* pochodzącym z książki pod tym samym tytułem. Pomny więc tego ostrzeżenia oraz uzbrojony w świadomość, że niezwykle łatwo znaleźć się tu na gęsto zaminowanym gruncie oczywistości („do zakochania jeden krok”), chciałbym zapytać, jak na tym terenie radzi sobie autorka *Ludzi dla początkujących*. W kulturowym i społecznym wymiarze dom kojarzy się wszak przede wszystkim z miłością. Oczywiście, tu drugie ostrzeżenie, parafrazując słowa Zakochanego, „nie tylko śmierci, ale i miłości są różne rodzaje”. Miłość macierzyńska, miłość bliźniego, miłość erotyczna, miłość braterska, do ojczyzny, do Boga, do pieniędzy – przedmioty, podmioty i pojęcia można swobodnie mnożyć, powyższe wyliczenie zaś, choć przypomina nieco „spis treści” napisanej już przecież „historii miłości”<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> I. Iwasiów: *Miłość*. W: *Miłość*. Red. S. Rosiecki i A. Czekanowicz. Gdańsk 2001, s. 105.

<sup>2</sup> Zob. np. D. Ackerman: *Historia naturalna miłości*. Przeł. D. Gostyńska. Warszawa 1997; D. de Rougemont: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968; K. Skarżewska: *Wzory miłości w kulturze Zachodu*. Warszawa 1975; W. Kuligowski: *Siedem szkiców do antropologii miłości*. Poznań 2002; T. Szlendak: *Architektura romansu. Społecznej naturze miłości erotycznej*. Warszawa 2002.

nie wyczerpuje wszystkich aspektów interesującego mnie tutaj uczucia. Rzecz jasna, domowa przestrzeń kojarzy się przede wszystkim z miłością kobiety i mężczyzny. To oczywiście znacznie zawęży spektrum obserwacji, ale i tak różnorodność możliwych form oraz wielość potencjalnych wariantów przyprawić może – jeśli nie o atak serca – to przynajmniej o potężny ból głowy. Miłość szczęśliwa styka się z nieszczęśliwą, odwzajemniona igra z nieodwzajemnioną, erotyczna kpi z platonicznej. I odwrotnie, miłość...

Na szczęście „terror miłości” (*Bez wyjścia*, SOP) zdaje się w poetyckim świecie Ewy Lipskiej zjawiskiem epizodycznym i poddanym ścisłej kontroli. Taka strategia powoduje, że „wyrzutnie miłosnych czasowników” (*Alergicy*, SZ) będące zapewne nowoczesnym odpowiednikiem archaicznej już broni Amora, działają tu rzadko i raczej trafiają w próżnię. Mówiąc wprost, miłość nigdy nie była żywiołem poetki, dominującym tematem tej liryki, i tak pozostało do dzisiaj<sup>3</sup>. Statystycznie rzecz biorąc, erotyki to margines tej twórczości, natomiast utwory opisujące miłość szczęśliwą, zakończoną happy endem to margines tego marginesu. Nie ilość, ale jakość jest ważna – można by w tym miejscu zaprotestować – bo też statystyka zdaje się mało wiarygodnym kryterium literackim. A jaka to jakość? Powiedzmy ostrożnie: różna. Zdarzają się utwory najwyższego lotu, niezwykle w tej materii oryginalne, ale są i takie, co do których jakości wyrobiony literacko czytelnik może mieć pewne wątpliwości. Nie to jest jednak w tej kwestii najważniejsze. O wiele istotniejsze wydaje się to, że poetka – i dotyczy to zarówno słabszych, jak i dojrzałych artystycznie utworów – prawie za każdym razem poetyckiej wiwisekcji poddaje ten sam aspekt miłosnej narracji. Każda miłość, jako uczucie podlegające swoistej dynamice, przechodzi bowiem różne fazy, etapy i stopnie. Ewę Lipską jednak tak naprawdę zdaje się interesować tylko jedno stadium. Jakie? Chodzi o etap ostatni.

Jeśli prowansalscy poeci, uwodzeni fonetyczną bliskością słów *amour* i *mort*, w taki sposób wyjaśniali znaczenia tego pierwszego:

---

<sup>3</sup> Choć z czasem ów miłosny żywioł zdaje się nawet przybierać na sile. Wskazuje na to zarówno *Ja*, jak i – wydany już po napisaniu tej pracy – tom *Gdzie Indziej*.

Cząstka „a” znaczy  
 „bez”, „mor” zaś znaczy „śmierć”;  
 teraz je połączmy, a będzie „bez śmierci”<sup>4</sup>

– to w poezji autorki *Zwierzeń kurtyzany* rzecz ma się nieco inaczej. Oto zdecydowanie lepszym od Amora uwodzicielem okazuje się tu, paradoksalnie, Thanatos. W konsekwencji o ile śmierć w tej twórczości nie zawsze idzie w parze z miłością, o tyle miłość praktycznie zawsze związana jest tu ze śmiercią. Raz jest to śmierć ukochanej – ten motyw pojawia się przede wszystkim w debiutanckim zbiorze wierszy<sup>5</sup> – która żegnając się ze swoim narzeczonym, równocześnie przygotowuje się do rozstania ze światem:

Kiedy umrę napisz mi list.  
 Długi list – jak świat nieobeszły.  
 Napisz jak w życiu umierasz. Jak poetom  
 zbiory wierszy tego lata przeszły.

*List, W*

Nie czekaj na mnie. Pozamykaj drzewa.  
 Im wytłumaczysz. Pomyślane na to. [...]   
 Dzisiaj nie przyjdę. Dziś muszę umierać.

*Bez tytułu, W*

Innym razem, na odwrót, to mężczyzna umiera – ten motyw dominuje z kolei w *Piątym zbiorze wierszy* oraz w tomie *Nie o śmierć tutaj chodzi...* – a kochająca go kobieta zostaje sama:

<sup>4</sup> M. Eliade: *Miłość romantyczna i rycerstwo duchowe*. Przeł. L. Kolankiewicz. „Dialog” 1995, nr 5, s. 94. Cyt. za: W. Kuligowski: *Siedem szkiców do antropologii miłości...*, s. 60.

<sup>5</sup> W ten sposób została skomponowana finalna część debiutanckiego tomu, którego trzy ostatnie wiersze (*Niechętnie, List, Bez tytułu*) tworzą swoisty „śmiertelny” tryptyk. Do takiego rozwiązania fabularnego Lipska będzie jednak wracać i później – można by tu wymienić np. wiersz *Trąbki* pochodzący z *Trzeciego zbioru wierszy* oraz utwór *S.O.S* z *Czwartego zbioru wierszy*.

Na twój pogrzeb  
Przypadł mój kolejny lot. [...]  
W garści ziemi  
znajduję Twoje linie papilarne.  
inc. „Na twój pogrzeb”, PZW

Zrób coś wreszcie.  
Żywi nie są cierpliwi.  
Ukrywam przed wszystkimi  
twoją śmierć.

Zacieram wszystkie ślady  
za cmentarną bramą.  
Żywi nie są cierpliwi, NOŚ

Tego typu rozstania, częstokroć zgodnie z nakazem klasycznych poetyk opisywane elegijnym dystychem, należą oczywiście do najbardziej wstrząsających. Oczywiście – tu mała poprawka – są takie dla czytelnika naiwnego, który nie potrafi (lub nie chce) rozpoznać konwencji. Wszakże tego rodzaju pożegnania należą do ścisłego kanonu rozwiązań fabularnych romansów. Śmierć ukochanego czy ukochanej (lub obojga) to w końcu jeden z najczęściej spotykanych motywów historii miłosnych, któremu patronują z jednej strony *Dzieje Tristana i Izoldy*<sup>6</sup> oraz Szekspira *Romeo i Julia*, z drugiej zaś takie współczesne „wyciskacze łez” jak *Miłość w Nowym Jorku*. Żyli krótko i szczęśliwie – tak zwykle wygląda zakończenie tego typu historii. „Śmierć nie dlatego jest bolesna – pisze Philippe Ariès – że pozbawia nas radości i dóbr doczesnych, jak myśłano w średniowieczu, lecz że powoduje rozłąkę z tymi,

---

<sup>6</sup> Warto zwrócić uwagę, że Rougemont uznaje pierwsze zdanie tamtej historii („Czy chcecie szlachetni panowie, usłyszeć piękną opowieść o miłości i śmierci...”) za modelowe dla wszystkich romansów: „Nic na świecie – pisze autor *Miłości*... – nie mogłoby nam podobać się bardziej. Jest to prawdziwe do tego stopnia, że początek *Tristana* w wersji Bediera może uchodzić za idealny wzór pierwszego zdania jakiegokolwiek romansu”. D. de Rougemont: *Miłość a świat kultury zachodniej*..., s. 11.

których kochamy”<sup>7</sup>. Rozdzielenie kochanków musi jednak odbyć się według pewnego scenariusza, konwencja jest bowiem na tyle silna, że niezwykle trudno wyzwolić się spod jej wpływu. Jeśli więc w związku z popularnością tego typu historii wypracowane zostały specjalne, odnoszące się jedynie do rozstań kochanków, reguły *ars bene moriendi*, to poetka ściśle ich tutaj przestrzega. Oto na przykład agonia opisana w tych wierszach okazuje się niemal naturalnym, pozbawionym bólu i cierpienia, przejściem do innego świata, umierający zaś cały czas zachowuje świadomość. Wszystko po to, aby mogły paść słowa o miłości sięgającej poza grób i obietnica pośmiertnego kontaktu:

Kiedy umrę napisz mi list. [...]

A jeśli będę umiała

odpiszę ci i przez sen podam.

Albo przyjdę. Tak bardzo bym chciała.

*List, W*

Nie bez znaczenia jest również przygotowanie odpowiedniej scenografii. Aseptyczny szpital oczywiście się do tego nie nadaje. Dlatego poetka, przynajmniej w monologu umierającej, kreuje zupełnie odmienną wizję przestrzeni, rzecz jasna, odpowiednio romantyczną i nastrojową:

Nie czekaj na mnie. Pozamykaj drzewa.

Im wytłumaczysz. Pomyślane na to.

Liściom nic nie mów. Im mówić nie trzeba. [...]

Niech się odwróć w piątą stronę świata.

Wiatrowi powiedz. Wstrząśnię ramionami

i w noc powieje.

*Bez tytułu, W*

Problem zaczyna się w chwili, gdy ironia losu lub złośliwy autor nie pozwoli bohaterom (lub jednemu z nich) umrzeć. Więcej, po-

<sup>7</sup> Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 426.



zostawiając ich razem – i nie zważając na to, że „miłość szczęśliwa nie posiada historii”<sup>8</sup> – pozwoli, by opadły romantyczne dekoracje, a w ich miejsce pojawiła się codzienność. Wówczas ideał sięga bruku, poetyczna miłość zmienia się w prozę życia, a małżeństwo przeobraża zakochanego mężczyznę i ukochaną kobietę – by sparafrazować słowa Camusa – „w maszyny do gromadzenia pieńędzy i robienia na drutach”<sup>9</sup>. Trzeba przyznać, że choć powyższa metamorfoza „życiowo” jest czymś tragicznym, to jej literacki opis w wydaniu poetki wydaje się zdecydowanie bardziej atrakcyjny artystycznie. „Różne są śmierci rodzaje [...] / ale jest straszniejsza druga”<sup>10</sup> – posłużmy się jeszcze raz klasyczną, choć może mało naukową typologią romantycznego kochanka – szczególnie, że właśnie temu rodzajowi śmierci poetka poświęca wyjątkowo wiele miejsca i uwagi. Innymi słowy, z wielu etapów, jakie przechodzi każdy związek, poetkę znów zdaje się interesować tylko jeden. Ten, kiedy następuje śmierć miłości. Ten, gdy nosi się już tylko „trupa w sercu”:

Już więcej nie będę twoją żoną.  
Już więcej nie będę twoim mężem. [...]

– Psy gończe moich myśli węszyły  
rozstanie.

– Blizna po tej miłości wielka  
pozostanie.

– Pochowamy ją gdy przyszła  
nierozumnie.

– Warty wspomnień postawimy  
przy trumnie.

---

<sup>8</sup> D. de Rougemont: *Miłość a świat kultury zachodniej...*, s. 11.

<sup>9</sup> A. Camus: *Człowiek zbuntowany*. Przeł. J. Guze. Kraków 1991, s. 89. W oryginale słowa Camusa dotyczą jedynie kobiet zmieniających się pod wpływem małżeństwa.

<sup>10</sup> A. Mickiewicz: *Dziady*. Cz. IV. W: Idem: *Dzieła. Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. T. 3. Warszawa 1995, s. 9–61.

- Jak długo trupa można trzymać  
w domu?
- Jak długo można trzymać  
w sercu?

Długos, DZW

W znanym sonecie Jana Andrzeja Morsztyna nieszczęśliwy kochanek został porównany do trupa. Lepiej – pisał autor *Lutni* – zostać trafionym „strzałą śmierci” niż „strzałą miłości”. W wierszu Lipskiej dzieje się inaczej. Miłość, która według romantycznej estetyki ma otwierać człowieka na transcendencję<sup>11</sup>, a według autora *Wstępu do psychoanalizy* jest podstawowym komponentem energii życiowej, tu nie tylko wygasa, ale w dodatku przybiera trupią postać. Poetka, wykorzystując stereotyp „małżeństwa jako grobu miłości”, podejmuje grę zarówno z tekstem barokowego poety, jak i z... podręcznikową definicją uosobienia. Zabieg personifikacji polegający „na nadaniu zjawisku lub przedmiotowi cech istoty żywej”<sup>12</sup> dotyczy wszak uczucia, tyle tylko, że zamiast cech istoty żywej przypisuje się mu cechy i właściwości istoty umarłej. Ożywienie wiąże się tu więc, paradoksalnie, z uśmierceniem. Banalna w gruncie rzeczy historia zyskuje w ten sposób dosyć interesującą oprawę: miłość umiera i pozostaje po niej nie tylko blizna, ale i odrażający trup. Okazuje się więc, że śmierć miłości tak naprawdę niewiele różni się od zwykłej śmierci. Jedna i druga wiąże się z cierpieniem, bólem, „pracą żałoby”. Jedna i druga pozostawia trupa:

---

<sup>11</sup> Na ten aspekt miłości romantycznej zwraca uwagę m.in. Marta Piwińska: „Romantycy sądzili, że miłość, podobnie jak sztuka i skuteczniej niż ona, wyrwa ludzi ze »świata gotowego«, a tym samym otwiera dziedzinę wolności przed każdym »ja«. Może ono w ten sposób rozpoznać swój jedyny i niepowtarzalny los, który mu przesłaniają wszelkie konwencje moralne i rozsądne kryteria życia. Miłość otwiera »wzrok zewnętrzny«, ponieważ każe patrzeć na świat każdemu »ja« od nowa. [...] Miłość romantyczna nie obiecywała nic dobrego dla człowieka na ziemi. Zawodziła już w warstwie fabuły [...] i zawodziła programowo: nie mogła się spełnić na ziemi jeśli miała być transcendencją”. M. Piwińska: *Eksplikacje*. W: Eadem: *Miłość romantyczna*. Kraków 1984, s. 525 i 573.

<sup>12</sup> E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar: *Zarys poetyki*. Warszawa 1974, s. 221.

Śmierć doświadczana jest jako *przerwanie* – zarówno dla nieboszczyka, jak i dla żałobników odsuniętych na jakiś czas od społeczeństwa. Śmierć pozostaje najgorszym z wszystkich rozstań dlatego, że pozostawia po sobie poniżającego i odrażającego *trupa* – symbol nieobecności, nieboszczyk to ktoś, kogo nie ma, a zarazem zapowiedź rychłego rozkładu<sup>13</sup>.

Właśnie rozkład zdaje się tym, co interesuje Lipską najbardziej w sferze międzyludzkich relacji. Rozkład to ważne słowo w emocjonalnym słowniku tej poezji. Może nawet słowo kluczowe. Przemiana ukochanego w „innego”, który niegdyś był przedmiotem mojego uczucia, a obecnie jest jedynie znakiem jego nieobecności, zmiana bliskiego w obcego, metamorfoza kochanka w przedmiot, w rzecz, na przykład w „maszynę do zmywania naczyń”:

Już czas najwyższy aby zacząć pisać erotyki –  
mówisz –  
poślubiając maszynę do zmywania naczyń.

*Maszyna do zmywania naczyń, LDP*

– to wszystko staje się tu przedmiotem poetyckiego opisu, lirycznej wiwisekcji. „Ucz się śmierci w miłości” (*Dyktando, PZW*) – pouczała poetka w jednym ze swych najlepszych utworów i trzeba przyznać, że bohaterowie tej poezji to zalecenie pamiętają bardzo dobrze. Autorka *Wakacji mizantropa* jest bowiem dobrym pedagogiem i wie, że aby lekcja została zapamiętana i trwale przyswojona, należy ją wcześniej wielokrotnie powtarzać, używając ciągle nowych metafor, szukając coraz to innych porównań:

Moja siostra jeszcze nie wie [...]
   
Że miłość to jest miłość. A miłość to ogród.
   
Że trzeba w tym ogrodzie uniknąć jesieni.
   
Że nie da się w ogrodzie uniknąć jesieni.

*Moja siostra, DZW*

<sup>13</sup> L. V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 5.

Precyzyjna definicja interesującego mnie tutaj uczucia, miłości będącej „chorobą dziedziczną” (*Broń*, LDP) sformułowana zostanie co prawda znacznie później, ale jak widać, już tu jej ogólne ramy są najprawdopodobniej przygotowywane. Właściwą definicję, o lakonicznej strukturze epigramatu, znaleźć można jednak dopiero w tomie zatytułowanym 1999:

Żadnych objaśnień. Odsyłaczy.  
Przypisów. Haseł.  
Libacja milczących winorośli.

Wszystko zależy od tego  
**jak długo będziemy zawsze.**

*Miłość*, 1999, podkr. – G.O.

„Wieczna miłość” („zawsze”) – zgodnie z logiką paradoksu – okazuje się uczuciem poddanym ściśle dyktatowi czasu („jak długo”). Ma swój „termin ważności”, po którym miłosne upojenie („libacja milczących winorośli”) przeradza się w trzeźwy, obiektywny sąd nad przemijalnością, samym sobą i miłosnym obiektem. W tym wypadku liryka Lipskiej świetnie oddaje ducha czasu, poetycka refleksja bowiem wręcz idealnie odpowiada diagnozie socjologa:

Współczesność przygotowała dla nas życie w bardzo szczególnym typie społeczeństwa: jest to społeczeństwo zdominowane przez potęgę terażniejszości. [...] Hegemonia ‘teraz’ sprawia, iż trwanie zastąpione zostaje natychmiastowością, pamięć ustępuje miejsca wrażeniom, przejściowość marginalizuje zaś sens trwałości. [...] Kultura terażniejszości nie sprzyja perspektywie długoterminowej: inwestycji posiadania dzieci czy ryzykowej lokacie w papierach wartościowych miłości<sup>14</sup>.

Na szczęście bohaterowie tych wierszy lubią podejmować ryzyko. Na nieszczęście prawa działające w ludzkim świecie funkcjonują

<sup>14</sup> W. Kuligowski: *Siedem szkiców do antropologii miłości...*, s. 107–108.

i w świecie postaci lirycznych. W konsekwencji obraz damsko-męskich zależności opisywanych w tej poezji śledzimy przede wszystkim z jednej perspektywy. Zmieniają się, co prawda, wiersze i tomy, zmianie ulega wiek bohaterów, „miejsce i czas akcji”. Nie zmienia się tylko scenariusz wydarzeń, a wygłaszane kwestie wydają się bliźniaczo do siebie podobne. Świat miłosnych relacji oglądamy tu zawsze przez pryzmat rozpadającego się związku, który:

Umiera z prostej przyczyny  
na nie przedłużoną prenumeratę uczuć.

*Komplikacja, SZ*

Czy można określić przyczyny tej uczuciowej zapaści, emocjonalnego bankructwa? Oczywiście, w tym akurat przypadku świat poezji niewiele się różni od prawdziwego świata. I tu zdarzają się zdrady:

Całe życie żyliśmy w trójkącie.  
Ja. Ty. Disc Jockey z pobliskiej Apokalipsy.

Byliśmy pewni że to duet  
a to było trio.

*Trójkąt, SZ*

I tu najbardziej dla uczucia zabójczy okazuje się czas:

Wiesz całkiem zapomniałem, że cię kocham

*Pucharowa środa, SZ*

– gasnąca namiętność:

Incydent przy kolacji  
wyniknął z utraty słuchu i pożądania

*Nie planujemy podróży, LDP*

– rutyna, powtarzalność, codzienność:

W miłości jesteśmy pedantyczni.  
Daty. Godziny. Tresowane króliki.

Od dwunastej do czternastej napoje chłodzące.  
Detergenty gazet.

*Maszyna do zmywania naczyń, LDP*

Również konsekwencje takiego stanu rzeczy są łatwe do przewidzenia:

Ten rok bankrutuje szybciej niż przypuszczaliśmy.  
Nasza spółka handlowa zwana małżeństwem  
jest niewypłacalna. Brakuje nam uczuć.  
Ogłaszamy upadłość i wyjeżdżamy [...]  
W Auckland  
u Richarda H. rozmawiamy o imitacji śmierci.

*Niedorzeczność, SCZ*

Tworzywo leksykalne ostatniego z tych, posłużmy się nieco niezgrabnym określeniem, miłosno-mortalnych utworów, pochodzi przede wszystkim z trzech różnych pól semantycznych. Splata się tu mianowicie dyskurs miłosny („uczucia”, „małżeństwo”) z dyskursem mortalnym („śmierć”) oraz – to w tym splocie wydaje się najciekawsze – z dyskursem ekonomii („bankructwo”, „niewypłacalność”, „upadłość”, „spółka handlowa”). Oczywiście związek erotyki i śmierci ma w kulturze miejsce doskonale ugruntowane, wręcz, jak pisze Jan Kott: „Między śmiercią i seksem analogie są stare, a po Bataille’u łatwe i popularne, jak freudowskie Eros i Thanatos”<sup>15</sup>. Nie trzeba też od razu sięgać po *Historię seksualności* Foucaulta, by stwierdzić, że tak samo ugruntowane są związki miłości (seksu) i pieniądza<sup>16</sup>. Na wzajemnych relacjach tych dwóch sfer

<sup>15</sup> J. Kott: *Pamięć ciała*. W: *Idem: Pisma wybrane*. Wybór i układ T. Nyczek. T. 3. Warszawa 1991, s. 398.

<sup>16</sup> Choć oczywiście autor *Słów i rzeczy* może być tu niezwykle pomocny, szczególnie, gdy dowodzi na przykład, iż „Wielkie teksty klasyczne, w których problemem było małżeństwo – *Ekonomik* Ksenofonta, *Państwo* i *Prawa* Platona, *Polityka* i *Etyka* nikomachejska, *Ekonomika* Pseudo-Arystotelesa – refleksję o relacjach między małżonkami umieszczały na szerokim tle: miasta wraz z prawami i zwyczajami, umożliwiający jego przetrwanie i pomyślność oraz gospodarstwo wraz z organizacją, pozwalają na jego utrzymanie i wzbogacenie”. M. Foucault: *Historia*

bazują współczesne reklamy splatające treści komercyjne i seksualne, a i sama literatura dostarcza znakomitych przykładów tego typu powiązań. Dyskurs mortalny i ekonomiczny stał się z kolei podstawą elegijnych (po)rachunków Wisławy Szymborskiej:

Parafrazując zdanie z *Dzieci epoki* – pisze Anna Węgrzyniakowa – można rzec: epoka jest ekonomiczna, więc i metafora śmierci winna podążać za jej „bankowym” duchem. [...] Jeśli biografie piszą się same pod schemat osobowego kwestionariusza (*Pisanie życiorysu*), jeśli – być może – świat jest eksperymentalnym laboratorium (*Może to wszystko*), to również do śmierci trzeba dostosować odpowiedni język<sup>17</sup>.

Powyższa sugestia doskonale pasuje do analizowanego tu utworu. Zgodnie z duchem czasu język ekonomii, jako dominujący i agresywny zarazem, „pożerałby” języki „martwe”: „nadzwyczaj samotny” – jak określa go Roland Barthes – dyskurs miłosny i rozpóścierający się między „milczeniem a krzykiem” dyskurs mortalny<sup>18</sup>. Jakie są konsekwencje tej swoistej fuzji? Można mówić przynajmniej o dwóch: po pierwsze, pisząc o rozkładzie uczuć Lipska czyni to w sposób stosunkowo pomysłowy oraz oryginalny, co zważając na temat i jego popularność, nie jest wcale rzeczą łatwą. Po drugie, zestawienie pojęć z zakresu ekonomii z leksyką pola semantycznego związanego z miłością zdaje się automatycznie deprecjonować samo uczucie. Sfera emocji, która przynajmniej na pozór znajduje się poza ekonomią, tutaj zostaje sprowadzana do relacji,

---

seksualności. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Warszawa 1995, s. 516.

<sup>17</sup> A. Węgrzyniakowa: *Elegijne rachunki Wisławy Szymborskiej*. W: Eadem: *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999, s. 116.

<sup>18</sup> W ten sposób rozpoczyna Barthes swoją słynną książkę. Zob. R. Barthes: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 38. Z kolei rozdział przywoływanej tutaj wielokrotnie książki Thomasa poświęcony językowi i śmierci nosi tytuł *Dekompozycja języka: pomiędzy milczeniem a krzykiem*. Zob. L.V. Thomas: *Trup...*, s. 52–61.

w której ważny jest zysk i strata, wzajemna wymiana, jednostką uczuć zaś staje się odniesiona, a więc wymierna korzyść. Okazuje się więc, że autorka *Stypendystów czasu* jest nie tylko utalentowaną poetką, ale i pozbawionym złudzeń obserwatorem rzeczywistości. Znowu bowiem poetycka konstatacja bliska jest naukowej diagnozie:

Kontrakt małżeński stawia każdego z partnerów w ekskluzywnej sytuacji posiadania ciała, uczuć i troski tej drugiej osoby. Nikt nie musi być dłużej zdobywany, gdyż miłość partnera staje się czymś, co się *posiada* – własnością. [...] w ten sposób, przynajmniej w niektórych przypadkach, małżeństwo poczęte z miłości przekształca się w przyjacielską wspólnotę posiadaczy, korporację, w której dwa egoizmy zlewają się w jeden, noszący nazwę rodziny<sup>19</sup>.

Tyle socjologia, reszta jest poezją. Poezją, w której „umierający coraz piękniej” (*Krzyk mody*, SZ) dawni kochankowie deklarują:

Splaciliśmy długi. Skończyliśmy budowę domu.  
Śmierć przeszła już na naszą własność.

*Prywatna własność, 1999*

To własnością jest najprawdopodobniej wspólny grób. Grób, w którym małżonkowie żyją już od dawna.

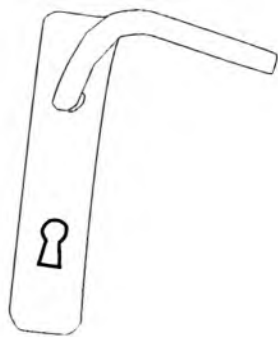
---

<sup>19</sup> E. F r o m m: *Posiadanie i bycie w doświadczeniu codziennym. Miłość*. W: I d e m: *Mieć czy być*. Przeł. J. K a r ł o w s k i. Poznań 1995, s. 96–97.





# Dom pamięci, piekło zapomnienia





## Nie-zapomniane *Pamiętam?*

*schizofrenia jest domem*<sup>1</sup>

„Spośród wszystkiego, co przeminęło – pisze Gaston Bachelard – najłatwiej przywołać można wspomnieniami dom”<sup>2</sup>. Tylko po co – chciałoby się zapytać – wracać tam, gdzie panują pustki, królują zniszczenie? Po co wracać do miejsca, które nigdy nie gwarantowało bezpieczeństwa, nie zapewniało intymności, nie było przytulnym schronieniem? Wreszcie, jaki sens ma powrót do domu, określanego mianem „wielopiętrowego grobowca z centralnym ogrzewaniem” (*Dzień Żywych, CZW*)? Zamiast tracić czas na poszukiwanie odpowiedzi, zamiast mnożyć rozwiązania i dzielić się wątpliwościami, może warto zadać jeszcze jedno pytanie, które tamte mogłoby po prostu zawiesić, unieważnić. A mianowicie: czy w twórczości Ewy Lipskiej istnieje w ogóle taki „dom”, do którego warto byłoby sięgać pamięcią, wracać wspomnieniami? Odpowiedź przynosi utwór, którego lektura – jak ostrzega jeden z recenzentów – „nie nadaje się do *zabijania czasu*, ona raczej *rozdrapuje rany*”<sup>3</sup>. Mowa o prozie poetyckiej o mortalno-oksymoronicznym tytule *Żywa śmierć*. Jest tam taki oto fragment:

---

<sup>1</sup> E. Tkaczyszyn-Dycki: inc. „Schizofrenia jest domem”. W: Idem: *Peregrynarz*. Warszawa 1992, s. 9.

<sup>2</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: Idem: *Wyobrażenia poetyckie. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 301.

<sup>3</sup> M. Sołtysik: *Lacrimae Jobi*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 28, s. 11.

[...] pamiętam swój dom rodzinny. Wraca do mnie obraz ostry jak po burzy. Czuję w powietrzu ozon. Dom murywany, z cegieł, część dolna z kamieni, jednopiętrowy. Białe tynk, jasno odcinający się od ściany świerków i trzech modrzewi, jakby tu zupełnie zabłąkanych. Na piętrze balkon, skrzynka z kwiatami. PAMIĘTAM: aster, nasturcja, lobelia. Na białe tynk od strony polany pnę się męka pańska (*passiflora*) i ciemnozielony bluszcz. PAMIĘTAM: ścieżka, którą idę od strony polany, którą idę, która ma około trzydziestu metrów, którą idę... Niekiedy miała około trzydziestu metrów, niekiedy kilka kilometrów, niekiedy dużo więcej... Dom, który wraca do mnie, zajmuje teraz cały mój bezsenny pejzaż...

*Pamiętam 1, ŻŚ*

Zdziwienie może być tym bardziej zasadne, że przywoływane uprzednio teksty zarówno poetyckie, jak i krytyczne, wskazywały wyraźnie, iż próżno w twórczości Ewy Lipskiej szukać domu nie będącego ruiną, ruderą, swoistą rupieciarnią pełną przypadkowych przedmiotów i sprzętów. Z czasem, wraz z ewolucją tej poezji, pojawiły się co prawda różnego rodzaju – by posłużyć się określeniami Anny Legeżyńskiej – „poczekalnie” i „domy zastępcze”<sup>4</sup>, czyli hotele (*Własność prywatna*, 1999), szpitale (*Dom Spokojnej Starości*, TZW), sanatoria (*Sanatorium dla ludzi, którzy stracili pamięć*, NOŚ), „internaty dla trudnych poetów” (*Internat dla trudnych poetów*, SCZ) czy „domy ostatecznego spoczynku” (*Z listu III*, CZW).

<sup>4</sup> Ich rola, jak pisze autorka *Gestu pożegnania*, „polega na zinstytucjonalizowaniu człowieczej bezdomności”. A. Legeżyńska: *Poczekalnie (w wierszach Ewy Lipskiej)*. W: Eadem: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 155. W tym miejscu można by zapytać, czy wygląd tych „domów zastępczych” jakoś diametralnie odbiega od wyglądu opisanych tu wcześniej mieszkań? I tak, i nie. Tak, ponieważ hotel pełen „aroganckich apartamentów” (*Spokój*, LDP) i „kamieniołomów pokoi” (*Zaćmienie księżycy*, SCZ), o „suchym oziębłym klimacie” (*Rtęć*, SCZ), gdzie nawet pokojówka przypomina „o niestałości uczuć” (*Spokój*, LDP) mimo wszystko nie wywołuje aż tak przynębiającego wrażenia. Nie, trudno bowiem te miejsca określić mianem bezpiecznych i przytulnych.

Ale żadnego z tych miejsc nie sposób określić mianem prawdziwego domu.

Na tym jednak nie koniec. Cytowany fragment zwraca również uwagę w kontekście utworu, którego jest częścią. W macierzystej przestrzeni wyróżnia się on bowiem wielkością i krojem czcionki (kursywa), jak i rzucającym się w oczy jej krwistoczerwonym kolorem. Grając rozmiarem liter i ich agresywną barwą, poetka doskonale podkreśla znaczenie tego fragmentu, jak i jego wyjątkową pozycję w strukturze całości. Czyżby jednak, wbrew tym wszystkim zabiegom, tekst ów umknął krytycznej percepcji? Więcej, na przekór tytułowi, uległ zapomnieniu? Czyżby wreszcie, wbrew wcześniejszej diagnozie, bezdomny bohater tej liryki miał jednak swój prawdziwy dom, a w świecie poezji Ewy Lipskiej rozpościerała się jakaś nieodkryta dotychczas arkadia?

# Arkadia

*Nie ma rajów innych, niż raj utracony<sup>1</sup>*

Świat wykreowany na kartach książek rządzi się swoimi prawami. Żywą śmiercią, co widać już na przykładzie tytułu, rządzi prawo kontrastu. Już pierwszy wyraz „pamiętam”, zakłęcie przywołujące w jednej chwili to, co odeszło, słowo-klucz otwierające każdą nostalgiczną opowieść, teraźniejszości przeciwstawia przeszłość. Zazwyczaj ta ostatnia, choć pokryta patyną czasu (a może właśnie dlatego<sup>2</sup>), malowana jest w arkadyjskich barwach, które tworzą doskonały kontrast dla szarych bądź nawet czarnych kolorów, w jakich rysuje się chwila obecna. Bywa i tak, że to, co minęło, zdaje się bardziej realne niż otaczająca rzeczywistość, a przeszłość zajmuje nagle miejsce teraźniejszości. Jak pisze autor *Poetyki przestrzeni*:

---

<sup>1</sup> J.L. Borges: *Władza nad wczorajszym*. Przeł. K. Rodowska. „Literatura na Świecie” 1988, nr 12, s. 91.

<sup>2</sup> Przemysław Czapliński we wstępie do książki poświęconej nostalgii pisze: „Nostalgia, choć rzekomo rozmiłowana w przeszłości, łatwo może doprowadzić do jej wyjałowienia: zamiast szukać pełni, niejednokrotnie groźnej, zawsze zróżnicowanej, namawia do rekonstruowania historii przytulnej. W najczęstszych wersjach narracje wspomnieniowe nie chcą nic wiedzieć o rzeczywistych konfliktach [...]. Dopiero tak rozbrojona i wyidealizowana dawność staje się królestwem pamięci”. P. Czaplinski: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001, s. 6.

Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności?<sup>3</sup>

Sposób, w jaki bohater utworu Lipskiej opisuje swój dom rodzinny, nie pozostawia najmniejszych wątpliwości co do jego znaczenia. Od razu zwraca uwagę wręcz niezwykła drobiazgowość, fotograficzna dokładność, malarskie wyczulenie na szczegół. Dzięki takiej skrupulatności wiadomo nie tylko jak ów dom wyglądał, ale również jakich materiałów użyto do jego budowy („Dom mурowany, z cegieł, część dolna z kamieni”), jakie kwiaty stały na balkonie („aster, nasturcja, lobelia”), jakie rośliny zdobiły ściany budynku („Na biały tynk od strony polany pnie się męka pańska (*passiflora*) i ciemnozielony bluszcz”) i jakie drzewa rosły w ogrodzie („ściana świerków i trzy modrzewie”). „Pamiętam” znaczy tu więc przede wszystkim „widzę”, a precyzja, z jaką bohater utworu dokonuje opisu, nie jest niczym innym jak pokazem sprawności pamięci, umiejętności (re)kreacji świata, którego już nie ma.

Wybór techniki opowiadania nie powinien jednak odwracać uwagi od opisywanej przestrzeni. Szczególnie, że nie chodzi tu przecież tylko o jedno z wielu zapamiętanych miejsc, którego jedyną i najważniejszą cechą jest „pocztówkowa” uroda. Piękny dom otoczony przyjazną człowiekowi przyrodą, ogród, którego istnienie sugerują pojawiające się drzewa i kwiaty<sup>4</sup>, jak i trzykrotnie powtórzony wyraz „pamiętam” – to wszystko wskazuje, iż poetka kreśli tu coś w rodzaju pejzażu idealnego, a zarazem modelowego schronienia. Więcej, nagromadzenie wszystkich tych elemen-

---

<sup>3</sup> G. Bachelard: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: I d e m: *Wyobrażenia poetyka. Wybór pism*. Przeł. H. Chuda k, A. T a t a r k i e w i c z. Warszawa 1975, s. 301.

<sup>4</sup> Jak pisze Jean Delumeau: „W dawnej mentalności ludzkiej istniał pewien niemal strukturalny związek między szczęściem a ogrodem”. J. D e l u m e a u: *Historia raju. Ogród rozkoszy*. Przeł. E. B a k o w s k a. Warszawa 1996, s. 10.



tów w tak krótkim opisie świadczy o tym, że dom rodzinny okazuje się przestrzenią mityczną, pełni funkcję tradycyjnie przypisaną Arkadii<sup>5</sup>. Ponieważ w dalszej części utworu próżno szukać jakichkolwiek informacji na temat życia w tej idyllicznej przestrzeni, sama Arkadia zaś, „podobnie, jak Wyspy Szczęśliwe, była od zarania toposem pocieszenia”<sup>6</sup>, nie pozostaje nic innego, jak zapytać o przyczyny niechęci do otaczającej rzeczywistości, o wszystko to, co skłania bohatera tego utworu do porzucenia teraźniejszości i szukania szczęścia w kontemplacji tego, co minęło. Oczywiście powody podróży w przeszłość mogą być niezwykle różne. Jak pisze badacz nostalgicznych narracji:

Obawa przed światem, który potrafi dotknąć, przed człowiekiem, który potrafi zranić, przed rzeczą i jej szorstkościami brzegami skłaniają do tworzenia buforów bezpieczeństwa. Bufor taki odgradza od świata, osłania przed bezpośrednim kontaktem, a przede wszystkim spowalnia upływ czasu. Nostalgia to właśnie tarcza wystawiona przeciwko dotkliwej bezpośredniości czasu. Gdy przemijanie budzi w nas lęk, gdy teraźniejszość nie daje się lubić, a przyszłość rodzi jedynie obawy, po pomoc zwracamy się do czasów minionych [...] <sup>7</sup>.

Elementem wspólnym wszystkich wypraw w poszukiwaniu utraconego czasu (i miejsca) jest to, iż podejmujemy je tym chętniej, im bardziej jesteśmy niezadowoleni z naszego „tu i teraz”. Wytraw-

---

<sup>5</sup> „Od połowy XVIII stulecia zaczęto wiązać z Arkadią – pisze Ryszard Przybylski – idee nie tylko bukolicznego odosobnienia. Arkadia przestała być krainą pasterzy. Wyzbywszy się nawet wszystkich tradycyjnych realiów, jak łąki, gaiki, trzody i pasterze, zachowała podstawowe, iżby tak rzec, wewnętrzne cechy toposu. Po prostu odrzucono bukoliczną rekwizytornię, ocalając ducha wergiliuszowego raju: ideę ucieczki od »zgiełku świata« i »wrzasku historii«, pragnienie spokoju, pochwałę kojącego obcowania z naturą lub sztuką”. R. Przybylski: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966, s. 133. Słowa „arkadia” używam właśnie w takim znaczeniu.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>7</sup> P. Czaplinski: *Wzniosłe tęsknoty...*, s. 5.

ny badacz pamięci, Marek Zaleski, powie o tym wprost: „Boli nie utracone »wczoraj«, ale obce i nieprzyjazne dzisiaj”<sup>8</sup>. W przypadku bohatera utworu Lipskiej chęć schronienia się w idyllicznej przestrzeni domu rodzinnego, wywołuje tyleż chwila obecna, co miejsce, w którym przyszło ją przeżywać. *Żywa śmierć* jest bowiem opowieścią „pacjenta Z., który od wielu lat przebywa w szpitalach, obecnie w szpitalu dla umysłowo chorych” (*Zamiast wstępu*, ŻŚ).

W ten sposób przeciwstawienie przeszłości i teraźniejszości (a więc również zdrowia i choroby) znajduje swój odpowiednik w kontrastowym zestawieniu dwóch miejsc, które łączy kluczowy dla naszych rozważań leksem „dom”. Chodzi wszak o przeciwstawienie domu rodzinnego i – by posłużyć się może mało eleganckimi, ale mocno utrwalonymi w tradycji określeniami – Domu Wariatów, Domu Obląkanych! W takiej sytuacji staje się jasne, że podróż w czasie nie jest tu jedynie zwykłą podróżą sentymentalną, podczas której pamięć rekonstruuje dawno nie widziane strony. Tęskni się wszak, jak pisze autor *Le concept de nostalgie*:

nie tyle za miejscem utraconym, ile **za sobą dawnym** w tym miejscu<sup>9</sup>.

Uporczywe przywoływanie domu rodzinnego nie jest tu więc niczym innym jak wyrazem nostalgii za czasami wolnymi od szpitalnego zamknięcia, tęsknota zaś „za sobą dawnym” równoznaczna jest z tęsknotą za stanem wolnym od choroby i związanych z nią cierpień. W ten sposób podejmowane przez bohatera utworu podróże w czasie – w całym utworze jest ich aż osiem – są więc przede wszystkim formą terapii, w której pamięć okazuje się jedynym lekarstwem na otaczającą rzeczywistość, a przeszłość skutecznym medykamentem na ból związany z teraźniejszością. Mówiąc wprost, powrót do domu rodzinnego dlatego ma taką wagę

---

<sup>8</sup> M. Zaleski: *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 16.

<sup>9</sup> J. Starobinski: *Le concept de nostalgie*. „Diogene” 1966, n<sup>o</sup> 54, s. 106. Cyt. za: M. Zaleski: *Formy pamięci...*, s. 17, podkr. – G.O.

dla bohatera tej prozy, że jest równoznaczny z – co prawda chwilowym i imaginatywnym – powrotem do zdrowia. Zaraz, można by w tym miejscu zapytać: pamięć jako lekarstwo? przeszłość jako medykament? A gdzie podziały się bardziej tradycyjne i zdawałoby się skuteczniejsze środki terapii? Po cóż w takim razie to całe zamknięcie? Na czym polega zadanie lekarzy? Odpowiedzi na te pytania może przynieść jedynie wizyta w szpitalu. Miejscu, które chcąc nie chcąc, staje się domem każdego chorego.

# Inferno

*A więc to jest właśnie piekło.  
Nigdy bym nie uwierzył.  
Pamiętajcie: siarka, stos, palenisko.  
Co za żarty! Żadnych palenisk  
nam nie trzeba.<sup>1</sup>*

Choroba będąca przepustką otwierającą bramy szpitala uzmysławia istnienie zupełnie odmiennego, innego świata. I nie chodzi mi jedynie o pewną egzotykę, którą dostrzega przypadkowy obserwujący. „Wyłączony z normalnego życia pacjent – pisze Susan Sontag – wkracza w odrębny, rządzącymi się własnymi prawami świat. Podobnie jak gruźlik, obłąkany jest kimś w rodzaju wygnańca”<sup>2</sup>. I rzeczywiście za szpitalnymi murami rozpościera się świat innych wartości, odmiennych hierarchii i zasad. Świat, w którym historia jednostki zostaje sprowadzona do historii choroby, czas rządzi się swoimi prawami:

Po południu, co oczywiście nic nie znaczy, gdyż była godzina dwudziesta trzecia [...].

*Po południu, ŻŚ*

---

<sup>1</sup> J. P. Sartre: *Przy drzwiach zamkniętych*. W: *Idem: Dramaty*. Przeł. J. Kott. Warszawa 1957, s. 126.

<sup>2</sup> S. Sontag: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. Anders. Warszawa 1999, s. 39.

– a przestrzeń podzielona jest według własnych zasad:

Szpital to niewielkie państwo, które co kilka lat wybiera swoją władzę (umysłową). Wybory konsultowane są z ordynatorem szpitala oraz doradcami z zewnątrz.

*Zamiast wstępu, ŻŚ*

Już samo określenie szpitala mianem „państwa”<sup>3</sup> nie tylko doskonale uwypukla „systemowy”, instytucyjny charakter tego miejsca, ale pokazuje również odmienność, nieprzystawalność świata zdrowych i chorych. Choć już sam obszar tego „niewielkiego państwa” może budzić niemałą sensację – przechodzi bowiem przez nie „południk Greenwich, a także równik” (*Nasz szpital to strzeżony parking, ŻŚ*) – to jednak próżno w utworze Lipskiej szukać jakiejś rozbudowanej charakterystyki tego miejsca. Gabinety lekarskie, korytarze szpitalne, „długie prostokątne poczekalnie, które pozwolą ci niejedno przemyśleć” (*Fragmenty czyjegoś listu* (?), *ŻŚ*), otaczający park – to wszystko okryte jest tajemnicą<sup>4</sup>. Tajemnicą nie jest natomiast

---

<sup>3</sup> Określenie szpitala mianem „państwa” nie jest przypadkowe. Tak mówi się o tym miejscu wielokrotnie np. „stan zdrowia naszego państwa pogarszał się z chwili na chwilę” (*A więc nie da się niczego uratować*) czy „przez nasze państwo przechodzi strzeżony południk” (*Nasz szpital to strzeżony parking*). Trzeba jednak przyznać, iż ten sposób podkreślania odmienności między światem zdrowych i chorych nie jest czymś specjalnie oryginalnym. Oto na przykład w opisie Krzysztonia szpital w Tworckach jawi się jako odrębna geograficznie kraina: „Zaczęły się wędrowki po tworckowskich włościach albo, powiedzmy lepiej – tworckowskim archipelagu. Zieleni drzew i spienionych krzewów była cudowną zielenią morza, a skaliste, czerwone bryły budynków – osobliwymi wyspami, które wołałem omijać jako nieprzystępne”. J. K r z y s z t o Ń: *Obłęd. Księżyc pod Epidaurem*. T. 3. Warszawa 1980, s. 330.

<sup>4</sup> W kontekście niezwykle drobiazgowego opisu domu rodzinnego brak nawet elementarnych informacji na temat wyglądu szpitala może się wydać zastanawiający. Wyjaśnieniem takiego stanu rzeczy może być cytowana już uwaga Bachelarda, iż: „Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień”. G. B a c h e l a r d: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: I d e m: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. C h u d a k, A. T a t a r k i e w i c z. Warszawa 1975, s. 301. Nie trzeba jednak być wytrawnym psychologiem, żeby wiedzieć, iż przewlekła i poważna choroba sprawia, że chory traci często jakiegokolwiek zainteresowanie otaczającą go rzeczywistością.

codzienne życie szpitala. Sekretom nie są panujące tam zasady, metody postępowania z pacjentami, formy terapii. To właśnie one nie tyle pozwalają, ile wręcz skłaniają do określenia Domu Obląkanych mianem przestrzeni infernalnej. Infernalnej oczywiście nie w sensie religijnym, choć sam pobyt w szpitalu bez trudu można by zinterpretować jako karę za utratę wiary i profanację poświęconego miejsca. Wskazuje na to, mający charakter retrospekcji, fragment zatytułowany *Scenariusz z mojej wczesnej młodości, wakacje*:

Wybuchamy śmiechem i biegniemy w kierunku kościoła. [...] Wpadamy do kościoła. Jest tak pusty, jak kościół. Śmiejemy się. [...] Nic nie wiemy o Bogu, nie nauczyliśmy się o nim, tak jak nie nauczyliśmy się o Bismarckach, Napoleonach, Hitlerach. [...] Niektórzy umywają w chrzcielnicy ręce.

*Scenariusz z mojej wczesnej młodości, wakacje, ŻŚ*

Szpital z utworu Lipskiej zasługuje jednak na miano piekła (to tam chorzy – by posłużyć się słowami Krzysztonia – „smażą się w ogniu obłądu”<sup>5</sup>), przede wszystkim ze względu na tortury, którym są poddawani:

Tak, tak, wiem czym jest samotność w nocy... pamiętam te kilometry wlokących się godzin z odciętymi głowami, z amputowanymi rękami – beładne kadłuby czołgających się myśli... tak pamiętam to wszystko... dnie, które zostały zamienione na korytarze szpitalne, na jęki, na krzyki...

*Światła nie da się zawrócić z drogi, ŻŚ*

– doznawane cierpienia:

Moja głowa prześladowana jest przez białe pejzaże, korytarze szpitalne, czyjeś jęki, krzyki, ucieczki, strzały...

*Życie za wszelką cenę, ŻŚ*

---

<sup>5</sup> J. Krzyszton: *Oblęd. Tropiony i osaczony*. T. 1. Warszawa 1980, s. 6. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że tytuł utworu *Żywa śmierć* doskonale oddaje status pacjentów. Przekroczenie szpitalnej bramy nie jest co prawda równoznaczne z przekroczeniem bramy piekła i utratą nadziei, ale wiąże się przecież z – przynajmniej w pewien sposób społeczną – śmiercią.

– kaźnie, które zdają się nie mieć końca, zupełnie jakby czas stanął w miejscu:

Nikt na razie nie zwrócił na mnie uwagi. Jedynie grupa mrówek-żołnierzy. Ta śledziła mnie od samego początku, uważnie, co jakiś czas strzelając do mnie na wszelki wypadek. Wielokrotnie rozstrzelany, nie przestawałem dalej maszerować<sup>6</sup>.

Sen, a może nie sen, ZS

Piekielne męki, które przeżywa pacjent Z., są oczywiście związane z chorobą. Ale nie tylko. Cóż bowiem robią ci, których obowiązkiem jest niesienie pomocy? Diagnoza poetki zdaje się jednoznaczna: za cierpienia pacjenta w równym stopniu odpowiedzialna jest choroba, jak i sposób traktowania chorego, jakże daleki od tego, co głosi dwudziestowieczna, humanitarna psychiatria. Oto szpital z utworu Lipskiej – choć „świat wymierzonej kary” zmienił już dawno swoje oblicze, a czasy „wielkiego zamknięcia” odeszły w zapomnienie – doskonale mieści się w paradygmacie opisanym na kartach *Historii szaleństwa*<sup>7</sup>. Okazuje się on bowiem przestrzenią

<sup>6</sup> Jak pisze Jan Tomkowski: „Piekielna maszyna znajduje się w ciągłym ruchu, nie znając spoczynku. [...] Według *Apokalipsy* Piotra sodomici strącani są w przepaść, a po upadku sprowadzani ponownie na szczyt góry. Teoretycznie to, co ma swój początek, posiadać musi i kres. Chyba że infernalny czas wyobrazimy sobie na podobieństwo koła wiecznego powrotu”. J. Tomkowski: *Infernus*. W: I d e m: *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*. Warszawa 2000, s. 14. Warto zwrócić uwagę, że w pewnych odmianach schizofrenii chory odczuwa upływ czasu właśnie w ten sposób: „Czas przybiera formę chwili; zamknięty na przeszłość i przyszłość wiruje wokół samego siebie, poruszając się albo skokowo, albo na zasadzie powtórzenia [...], czasowość schizofrenika podzielona jest więc pomiędzy pokawałkowany czas lęku oraz bezkształtną i pustą wieczność oblędu”. M. Foucault: *Choroba umysłowa a patologia*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000, s. 82.

<sup>7</sup> Chodzi mi przede wszystkim o opisane w rozdziałach *Wielkie zamknięcie*, *Świat wymierzonej kary*, *Sposoby doświadczania oblędu* formy postępowania z chorymi oraz traktowania ich niejednokrotnie na równi z kryminalistami. Być może stąd pojawiają się w jednej recenzji zestawienie *Żywej śmierci* z powstałym na podstawie głosnej książki Kena Keseya filmem Miloša Formana *Lot nad kukulczym gniazdem*. Zob. B. Szwedek: *Nasza codzienna śmierć*. „Nurt” 1979, nr 12, s. 38. Co ciekawe,

nieustannej inwigilacji, w której praktyki medykalizacji w rzeczywistości są przede wszystkim praktykami władzy. W ten sposób system hospitalizacji nabiera cech systemu penitencjarnego, a „państwo szpitalne” zaczyna niebezpiecznie przypominać państwo policyjne (czy może raczej – zważywszy na datę opublikowania tego utworu – „milicyjne”). Oto na przykład dzięki temu, iż:

Przy rozmowach siedzi dwóch barczystych sanitariuszy.

*Ci warinci, ŻŚ*

– spotkania z rodziną, przychodzącą tu „z czołgami paczek” (*Na przykład piątek, ŻŚ*), przypominają raczej widzenia w więzieniu odbywające się z towarzyszeniem strażników niż odwiedziny chorego. To skojarzenie przestanie wydawać się dziełem przypadku, kiedy uświadomimy sobie, iż tego typu podobieństw jest znacznie więcej. Pacjent poddany jest tutaj nieustannej kontroli, co być może ze względu na specyfikę tego miejsca byłoby rzeczą zupełnie zrozumiałą, gdyby nie fakt, iż kontrola obejmuje nie tylko możliwość swobodnego poruszania się w obrębie szpitala:

Ordynator szpitala powiadomił nas, że uzyskano kilka stypendiów spacerowych i zainteresowani mogą składać podania.

*Po południu, ŻŚ*

---

szczególnie w związku z bezdomnym bohaterem utworów Lipskiej, jednym z powodów uznania niegdyś kogoś za szaleńca był jego nieokreślony status w systemie. W tekście *Szaleństwo i społeczeństwo* Foucault pisze: „Jak charakteryzowano szaleńca w średniowiecznej Europie? Była to zasadniczo osoba ruchoma, czyli taka, która nie była przypisana do miejsca lub suwerena, która nie była związana z miastem jako jego mieszkaniec, od zamku do zamku lub od ogniska do ogniska, w najwyższym stopniu wędrowna, marginalna tak z geograficznego, jak i prawnego punktu widzenia, ktoś komu nie można przypisać ani zawodu, ani własności, ani przynależności klasowej.” M. Foucault: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński. Warszawa 2000, s. 85. W tym kontekście szaleniec to ktoś wykorzeniony z miejsca i środowiska. Jednym słowem, osoba, która nie posiada... domu.



– ale również myśli pacjentów, a nawet ich sny:

W naszym państwie stosuje się najnowocześniejsze metody leczenia przy pomocy łąпки na myszy. W ten sposób łąpie się nasze sny [...]. Myśl przytrzaśnięta przez łąpkę przenoszona jest natychmiast do laboratorium.

*W naszym państwie, ŻŚ*

W tym kontekście nie powinno dziwić, że poetyka, w której toczą się rozmowy z lekarzami, przywodzi na myśl raczej klasyczne przesłuchanie z użyciem wykrywacza kłamstw niż zwyczajne spotkanie z pacjentem:

Codziennie wzywano mnie na rozmowę do ordynatora szpitala. Podczas rozmowy zapalał się ekran, na którym pojawiał się mój mózg [...]. To mnie demaskowało.

- Dlaczego pan zasadził pięć słoneczników?
- Dlaczego nie dwa?
- Dlaczego nie jeden?
- Dlaczego akurat słoneczniki?

*Na przykład, ŻŚ*

- Kiedy ostatni raz rozmawiał pan z Izabelą?
- Czy pan jest pewny, że to pana małżonka?
- Od ilu lat cierpi pan na bóle głowy?
- Kto to jest Izabela? Czy pan jest pewny, że to pana małżonka?
- Kiedy ostatni raz rozmawiał pan z Izabelą?

*Kiedy ostatni raz?, ŻŚ*

Stosuje się tu zresztą doskonale znane z opisów śledztw metody perswazji:

Ordynator szpitala radził mi życzliwie, abym od razu przyznał się do winy. Straszył. Groził.

*Świata nie da się zawrócić z drogi, ŻŚ*

Jeśli jednak ani życzliwe rady, ani groźby nie przynoszą oczekiwanych rezultatów, to lekarze gotowi są również uciec się do metod nieco mniej subtelnych:

Izabela była wielokrotnie wywożona z mojej świadomości, wyrzucano ją, rażono prądem elektrycznym [...].

*Izabela, ŻŚ*

W walce z bezlitosnym przeciwnikiem, a tak traktuje się tu chorobę, nie zważa się na ofiary. Szczególnie gdy chorego uważa się za jej ukrytego sprzymierzeńca:

Jestem oskarżony o kolaborację z szaleństwem na podstawie notatek znalezionych w moim pokoju, a dotyczących Grenlandii uczuć. Krążowniki podejrzeń podpyływały do mnie coraz bliżej.

*Światła nie da się zawrócić z drogi, ŻŚ*

Jak to wytłumaczyć? Gdzie szukać wyjaśnienia? Odpowiedź podsuwa Susan Sontag i opisana przez nią moralistyczna koncepcja choroby. Jak dowodzi autorka *Zestawu do śmierci*:

Koncepcje choroby jako kary mają swoją długą historię [...]. Z pozoru winowajcą jest choroba. Chorych czyni się jednak współwinnymi. Rozpowszechnione teorie psychologiczne przypisują chorym nieszczęśnikom ostateczną odpowiedzialność za nabawienie się choroby, jak i za wyleczenie. [...] Nic nie sugeruje kary dobitniej niż choroba opatrzona znaczeniem – i to znaczeniem nieodmiennie moralistycznym. Każda choroba, której przyczyny są niejasne, a leczenie nieskuteczne, na ogół ocieka wręcz znaczeniem<sup>8</sup>.

Słuszność tej koncepcji w odniesieniu do utworu poetki potwierdzają nie tylko opisane sposoby postępowania z pacjentami. Potwier-

---

<sup>8</sup> S. Sontag: *Choroba jako metafora...*, s. 62.

dza ją również biografia bohatera, pacjenta Z., którego historia choroby spełnia wszystkie wymienione przez Sontag „warunki” – jej przyczyny nie są znane, leczenie nie przynosi żadnych rezultatów, choroba psychiczna zaś, przynajmniej od czasów romantyzmu, jest jedną z tych, które traktuje się nie tylko jako znak niezwyklej (nad)wrażliwości i wewnętrznego uduchowienia, ale również jako formę kontaktu z jakimś innym rodzajem rzeczywistości niedostępnej ludziom zdrowym<sup>9</sup>. Jak pisze dalej Sontag:

Wraz z nadejściem chrześcijaństwa, które narzuciło bardziej moralizatorskie pojęcie choroby [...], zaczęto stopniowo dostrzegać bliższy związek między chorobą a jej „ofiara”. Koncepcja choroby jako kary zmienia się w przeświadczenie, że choroba może być karą szczególnie stosowną i sprawiedliwą [...]. [Uważano, że – G.O.] choroba pasuje do charakteru ofiary tak jak kara pasuje do grzesznika<sup>10</sup>.

Z tej perspektywy choroba to przede wszystkim znak jakiegoś przevinienia, a zadanie lekarza sprowadza się do postawienia diagnozy, która w swej istocie równoznaczna jest z wydaniem wyroku. W tym ujęciu szpital nie jest bowiem wcale miejscem, w którym chory może uzyskać profesjonalną pomoc i opiekę. Szpital okazuje się – i tutaj pojawia się kolejna analogia z tradycyjnym wyobrażeniem piekła – przede wszystkim miejscem pokuty, przestrzenia,

---

<sup>9</sup> Takie ujęcie choroby psychicznej opisuje m.in. Alina Kowalczykowa w swych pracach poświęconych szaleństwu. Zob. A. K o w a l c z y k o w a: *Szaleństwo jako dramat i wyzwanie*. W: E a d e m: *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978, s. 7–72; A. K o w a l c z y k o w a: *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa 1977. Oczywiście takie ujęcie tematu szaleństwa nie ogranicza się jedynie do literatury XIX-wiecznej. Przykładowo J. Krzysztoń w taki oto sposób rozpoczyna swoje studium obłądu: „Nikt nie wie, ile trzeba przeżyć, aby obłąd dojrzał i ogarnął człowieka bez reszty. [...] Kim są zanim staną się obłąkani? Zanim zamknie się ich na dobre? Bo to są takie kłębuszki wrażliwości. Świat dla nich cały jest z kolców. Usiłują się przystosować, ale to daremne. [...] Aż przychodzi ostatnia rozpaczliwa próba i – uciekają w szaleństwo...”. J. K r z y s z t o Ń: *Obłąd. Tropiony i osaczony...*, s. 6.

<sup>10</sup> S. S o n t a g: *Choroba jako metafora...*, s. 47.

w której skazaniec-pacjent odbywa swą karę. Czyż w takim razie można się dziwić, że bohater utworu Lipskiej uwięziony w takim miejscu będzie robił wszystko, aby z niego zbiec? Ukształtowana na przestrzeni wieków topografia piekła wskazuje jednak, że o ile można się tam bardzo łatwo dostać, o tyle wyjść stamtąd udaje się tylko nielicznym. Analogicznie dzieje się w szpitalu – świadczy o tym zarówno system kontroli chorych, jak i fakt, że w całym utworze nie pada ani jedno słowo na temat pacjenta, który po odpowiedniej terapii opuściłby to miejsce. W takiej sytuacji jedyną możliwą formą ucieczki staje się podróż w przeszłość. Podróż, w której pamięć odgrywa rolę środka transportu. Problem jednak w tym, iż ulga, jaką przynosi taka wyprawa, jest tylko chwilowa. Problem w tym, iż cena, jaką trzeba za nią zapłacić, może być niezwykle wysoka. Rachunek za taką pomoc może okazać się nieprzyjemną niespodzianką.

## Et in Arcadia ego

*karetka pogotowia  
może zabrać jedynie przeszłość  
w stanie ciężkiego ataku  
powrotu – <sup>1</sup>*

*cały ten opis pamięci jest fałszywy<sup>2</sup>*

Uporczywy, wszechobecny ból („bolał mnie we mnie człowiek” – powie w finalnym fragmencie utworu bohater), fizyczne i psychiczne cierpienia, warunki panujące w „szpitalnym państwie” oraz obowiązujące tam prawa, to wszystko sprawia, iż pacjent Z. coraz częściej szuka ratunku, wracając wspomnieniami do domu rodzinnego. Monotonię szpitalnego zamknięcia aż ośmiokrotnie przerywa kontemplacja przeszłości, tyle razy bowiem w całym utworze zamieszczono fragment zatytułowany *Pamiętam*. Problem w tym, że Mnemozyne zdaje się boginią nie tylko kapryśną, ale i nieco złośliwą. Przekonuje się o tym bohater utworu. Przekonuje się, dodajmy na wszelki wypadek, dramatycznie i boleśnie zarazem. Sygnalizowana powtarzalność nie oznacza przecież, że ów znaczący fragment pełni w strukturze całości funkcję zwyczajnego refrenu. Przeczy temu zarówno nieregularność, z jaką się pojawia, jak i fakt, że za każdym razem mamy do czynienia z inną, coraz bardziej zmodyfikowaną wersją pierwotnego (?) tek-

---

<sup>1</sup> *Fragmenty czyjegoś listu (?)*, ŻŚ.

<sup>2</sup> *Przypominam sobie*, ŻŚ.

stu. Na czym ta transformacja polega? W czym tkwi istota zachodzących zmian? Odpowiedź zdaje się dosyć prosta: w funkcjonującym tu – i to zarówno na poziomie kompozycji, składni, jak i na poziomie leksyki – mechanizmie redukcji. To działanie najlepiej zilustruje przykład:

pamiętam dom rodzinny. Nigdy nie zejdzie on z mojej pamięci. PAMIĘTAM: dom rodzinny. Z cegieł. Kamieni. Jednopiętrowy. Biały tynk. Na piętrze balkon. Skrzynka z kwiatami. Aster. Nasturcja. Lobelia. Od strony polany męka pańska (passiflora). Ciemnozielony bluszcz. [...]

*Pamiętam II, ŻŚ*

pamiętam dom. Rodzinny. Jednopiętrowy. Biały tynk. Białe prześcieradła. Na piętrze balkon. PAMIĘTAM: aster. Nasturcja. Lobelia. Męka pańska (passiflora). PAMIĘTAM: ścieżka. Dom. Murowany. Rodzinny.

*Pamiętam III, ŻŚ*

pamiętam... Wraca do mnie... bez przerwy wraca do mnie... Dom. Rodzinny. Izabela. Aster. Nasturcja. Lobelia. Męka pańska (passiflora)... Biały tynk...

*Pamiętam V, ŻŚ*

Jak widać – szczególnie jeśli mamy w pamięci cytowaną na początku rozdziału „wersję” tego tekstu – zdania złożone są konsekwentnie zastępowane zdaniami pojedynczymi, zdania pojedyncze równoważnikami zdań, te ostatnie zaś oderwanymi, osobnymi słowami. Tym samym eliminacja kolejnych elementów powoduje, że początkowy, niezwykle drobiazgowy opis staje się coraz bardziej eliptyczny i skąpy, pierwotny „obraz ostry jak po burzy” (*Pamiętam I, ŻŚ*) zamazuje się („coraz ciemniejsza ściana” – *Pamiętam VIII, ŻŚ*), a całość traci na komunikatywności. W konsekwencji spójna na początku kompozycja zaczyna ujawniać własną niekoherencję, pojawiające się powtórzenia oraz nagromadzenie znaków diakrytycznych (zagęszczenie pauz) pokazuje doskonale, że każde kolejne odwiedziny domu rodzinnego przychodzą bohaterowi z co-

raz większym trudem, a odtworzenie w pamięci świetnie znanej przestrzeni z chwili na chwilę staje się coraz trudniejsze. Wydaje się, że punktem kulminacyjnym wszystkich tych zabiegów jest szóste w kolejności *Pamiętam*, którego pierwsze słowa są jednocześnie antytezą tytułu:

nie pamiętam... wraca do mnie... bez przerwy wraca do  
mnie... dom rodzinny... Jednopiętrowy. Jednopiętrowy.  
Aster. Nasturcja. Lobelia.

*Pamiętam* VI, ŻŚ

Systematycznie więc, z tekstu na tekst, zmianie ulega również poetyka. O ile na samym początku mamy do czynienia ze zwyczajnym realistycznym opisem, o tyle stylistyka kolejnych wersji odpowiada podręcznikowej definicji tzw. niedokojarzenia, czyli stylu schizofatycznego z elementami inkoherencji<sup>3</sup>. Cechą charakterystyczną tego typu stylu jest – przy ogólnej poprawności gramatycznej – przede wszystkim rozluźnienie związków logicznych na poziomie zdania i większych całości, w wyniku czego wypowiedź przypomina zbiór luźno powiązanych z sobą myśli.

Na tym nie wyczerpuje się jednak repertuar użytych przez poetkę środków. Oto mechanizmowi redukcji poszczególnych elementów związanych z arkadyjską przestrzenią domu rodzinnego towarzyszy proces przeciwny, polegający na wprowadzaniu drobnych, acz znaczących fragmentów szpitalnej rzeczywistości; w domowej przestrzeni pojawia się postać Izabeli, bohaterki wielu rozmów pacjenta Z. z lekarzami (*Pamiętam* V, ŻŚ), natomiast dominującą barwą zaczyna być – przenikająca ze szpitalnej rzeczywistości – biel („białe ściany”, „białe chorągwie”, „białe prześcierała”), kolor w twórczości Lipskiej niezwykle często kojarzony ze

<sup>3</sup> Zob. A. Kępiński: *Schizofrenia*. Warszawa 1974, s. 52–65. Warto zwrócić uwagę na zbieżność stylu schizofatycznego z *écriture automatique* surrealistów. Gwoli ścisłości w utworze Lipskiej można by wyodrębnić trzy odmienne stylistyki – realistyczną (reprezentowaną przez m.in. *Pamiętam* I), schizofatyczną (monologi pacjenta w szpitalu), schizofatyczną z elementami inkoherencji.

śmiercią<sup>4</sup>. Oto na przykład we wczesnym wierszu *Ręce rzeczywiście szpitalna znajduje swój obrazowy ekwiwalent w... krainie wiecznego śniegu*:

Korytarzem można dojść do białej Arktyki.  
I można nie powrócić. Tak jak Willem Barents.  
Mrozy ostre są tutaj jak lancet. A lancet  
bywa mroźniejszy niż koło polarne.

Jak zamrożnięty okręt Willema Barentsa  
na korytarzu stoi biały wózek [...]

*Ręce, DZW*

Wręcz analogiczny typ obrazowania znajdziemy w napisanej dziewięć lat później *Żywej śmierci*:

A więc w tych prostokątnych poczekalniach, które są nie-  
skończenie w tobie lodowate jak strach, będziesz siedział  
między godziną... a godziną... Będzie ci się wydawać, że to  
właśnie w nich, w tych poczekalniach, w tobie zamarł  
Roald Amundsen i wydarzyło się tyle białych tragedii.

*Fragmenty czyjegoś listu (?)*, ŻŚ

Ponadto, co niezwykle ważne, dotychczasowe schronienie, wracający we wspomnieniach dom rodzinny, który dla bohatera był czymś w rodzaju prywatnej arkadii, wraz z upływem czasu zaczyna ulegać metamorfozie. Dzięki zabiegowi personifikacji statyczny dotąd opis zadziwia zachodzącymi w tej przestrzeni zmianami. Najistotniejsze jest jednak to, że ożywiony w ten sposób dom zaczyna ingerować w życie swojego mieszkańca. I to ingerować nie jako przestrzeń opiekuńcza, dająca poczucie bezpieczeństwa i ciepła. Wręcz odwrotnie, niespodziewanie okazuje się on miejscem niebezpiecznym („biały tynek... zimny jak nóż” – *Pamiętam*

---

<sup>4</sup> Zwracała na to uwagę Anna Legeżyńska w tekście: *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*. W: Eadem: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 155.



VI, ŻŚ), agresywnym, wrogiem dla tego, kto szukał w nim ratunku. Jednym słowem: okazuje się jedynie zamaskowanym arkadyjskimi rekwizytami piekłem:

[...] Coraz ciemniej... Wszyscy się rozeszli... Dzwonki, dzwonki, ale już nikogo nie ma... Dom dzwoni... Dzwoni mi w uszach cały dom... Pewnie wraca... odwraca... przekręca klucz w zamku... przekręca na klucz pamięć... Wysskakuję z balkonu... chcę wyskoczyć z balkonu... ale nogi moje milczą...

*Pamiętani VII, ŻŚ*

Dlaczego tak się dzieje? Gdzie szukać przyczyn tych zmian? Skąd tak drastyczna i dramatyczna zarazem metamorfoza? Odpowiedzi może być przynajmniej kilka i podsuwa je zarówno tradycyjna topika, literatura, jak i klasyczna psychiatria. Po pierwsze, jak pouczają dzieje arkadyjskiego toposu, w istotę arkadii wpisana jest jej zagłada, historia literatury współczesnej zaś świadczy o tym, że:

Arkadię współczesnych pisarzy najczęściej oglądamy w chwili ich wewnętrznego rozpadu, w momencie ich utraty lub zniszczenia przez najeźdźców<sup>5</sup>.

Tak jest i tutaj. Przyczyny zagłady arkadii są oczywiście różne – śmierć, ułomność ludzkiej natury, nieszcześliwa miłość, historia. Poetka tę listę tylko uzupełnia. „I ja, choroba, jestem w Arkadii” – można by w tym miejscu sparafrazować słynną Guercinowską inskrypcję spopularyzowaną w arcydziele Poussina. Aby wyjaśnić to, co tutaj zaszło, nie trzeba jednak koniecznie sięgać po antyczny topos. Można na przykład wsłuchać się w słowa Eugenia Donato, autora tekstu o jakże znaczącym dla moich rozważań tytule:

Przeszłość jednostki – czytamy w *Ruinach pamięci* – nie daje się pojmować jako obecność prosta, bezpośrednia, przeźro-

---

<sup>5</sup> J. Olejniczak: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz–Stempowski–Wittlin–Miłosz*. Kraków 1992, s. 106.

czysta i totalna. Przeszłość jako pamięć jest pogrzebana i zrujnowana, jest studnią w której spoczywają fragmenty [...]⁶.

W kontekście przytoczonych słów jasne staje się, iż każdy precyzyjnie rekonstruowany obraz wraz z upływem czasu zaczyna być coraz mniej dokładny, stając się zbiorem zdekompletowanych puzzli. Piękny dom, ku zaskoczeniu wspominającego, po pewnym czasie może okazać się zrujnowanym budynkiem, który w niczym nie przypomina oryginału. Barwna przeszłość, powód chluby, z czasem może okazać się nudną, wyblakłą historią. Utwór Lipskiej zdaje się ten proces świetnie imitować. W istotę pamięci wpisane jest bowiem zapomnienie, teraźniejszość zaś, chcąc nie chcąc, staje się bezlitosnym przeciwnikiem tego, co minęło. Autor najsłynniejszego chyba dwudziestowiecznego poematu o zagładzie arkadii pisze o tym wprost:

Czas teraźniejszy  
to doskonały morderca  
przeszłości  
najokrutniejszy bo nie związany  
ze swą ofiarą⁷

W utworze Lipskiej temu naturalnemu w gruncie rzeczy procesowi w sukurs przychodzi choroba, która staje się bezlitosnym sojusznikiem zniszczenia. Bezlitosnym i, co ważniejsze, nadzwyczaj skutecznym. Historia opowiedziana na kartach *Żywej śmierci* jest przecież również historią konkretnej choroby, której ostatni etap nie bez przyczyny nosi nazwę „rozpadu”:

Cegły, ułożone w określonym porządku, tworzą indywidualną budowlę; bezładnie rozrzucone są tylko kupą gruzu.

---

⁶ E. Donato: *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Przeł. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 320–321.

⁷ T. Różewicz: *Et in Arcadia Ego*. W: *I d e m: Niepokój*. Wrocław 1980, s. 413.

Rozpad osobowości, który jest cechą charakterystyczną trzeciej fazy schizofrenii, polega właśnie na utracie indywidu- alności na skutek rozbicia określonego dla danego człowie- ka porządku<sup>8</sup>.

Dezintegracja osobowości pociąga za sobą destrukcję wszystkich jej elementów. W ten sposób proces rozkładu obejmuje nie tylko te- raźniejszość, ale i przeszłość. „Jesteśmy tworem naszych wspo- mnień”<sup>9</sup>, więc aby destrukcja była kompletna, zniszczeniu musi ulec również wszystko to, co przechowujemy w pamięci. I tak oto nadzieje na odkrycie w tej poezji jakiejś niepoznanej dotychczas arkadii kończą się tyleż sukcesem, co klęską. Jeśli bowiem Lipska wskrzesiła pewien topos, to właśnie po to, by opowiedzieć o jego zagładzie. Jeśli niespodziewanie pojawił się w tej twórczości dom rodzinny – i to dom będący modelowym schronieniem, azylem, oazą spokoju – to opowieść o nim była automatycznie historią jego przemiany w ruinę. Jeśli wreszcie bezdomny bohater tej liryki zna- lażł swoje miejsce w świecie, to tylko po to, aby w pełni odczuć ból związany z jego utratą. Historie opowiadane przez autorkę *Sanato- rium dla ludzi, którzy stracili pamięć* rzadko kończą się happy endem. Ta skreślona na kartach *Żywej śmierci* na pewno do nich nie należy:

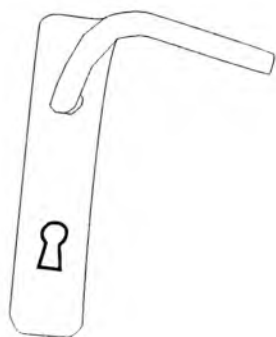
Pusta, przeorana płaszczyzna mojego mózgu leżała odło- giem daleko ode mnie, jak po wybuchu bomby atomowej. Jedynie jakieś zabłąkane myśli czołgały się na czworakach, drgały, ale tylko przez moment, przez moment, przez mo- ment... W tych ostatnich konwulsjach zrozumiałem, że ręka która leżała przed moimi oczami opuszcza mnie na zawsze...

*Na tym liście (liście?) urywają się notatki, 25*

<sup>8</sup> A. Kępiński: *Schizofrenia...*, s. 44.

<sup>9</sup> M. Zaleski: *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996, s. 6.

# Śmierć Udomowiona?





## „Śmierć rozpiła się na dobre”

„Przechodzę wreszcie do śmierci. Na ten temat wszystko zostało już powiedziane, a przyzwoitość nakazuje wystrzegać się patosu”<sup>1</sup> – można by posłużyć się słowami ulubionego filozofa poetki. Śmierć jest bowiem jednym z kluczowych motywów tej liryki, jej znakiem szczególnym. Towarzyszy ona poetce od jej literackich narodzin, debiutanckiego tomu wierszy (1967), ostatnie książki również nie są od niej wolne. Jak przystało na kogoś, kto przywykł do ignorowania różnic i podziałów, nic dla niej nie znaczą genologiczne rozróżnienia. Stale obecna w liryce z czasem zadomowiła się również w świecie dramatu (*Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*) oraz poetyckiej prozy (*Żywa śmierć*).

Śmierć jest tu przedmiotem poetyckich rozważań, słowem odmienianym przez „gramatyczne osoby” i wykreowanych bohaterów, deklinowanym przez „językowe” i ludzkie przypadki. Jej „tekstowa” obecność manifestuje się zarówno w tytułach książek (np. *Żywa śmierć*) i wierszy (np. *Ucz się śmierci*, PZW), jak i w mortalnej leksyce obecnej w wielu utworach. To ona dostarcza poetce budulca poetyckich metafor:

---

<sup>1</sup> A. Camus: *Mit Syzyfa*. W: *Idem: Dwa eseje*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1991, s. 20. Dużo wiedzy na temat książkowych upodobań Ewy Lipskiej przynosi wywiad opublikowany w „Rzeczpospolitej”. Poetka stwierdziła tam m.in.: „W podróż zabieram zawsze eseje Camusa”. *Literacki hazard*. Rozmawiała B. Gruska-Zych. „Rzeczpospolita” 1999, nr 1, dodatek „Plus Minus”, nr 1, s. 16.

Adresy. Domy Pogrzebowe Notesów.

*Sirefa ograniczonego postoju, SOP*

Pióra wiecznego spoczynku

*Nowy Jork miasto porwane, NOŚ*

– staje się materia epitetów:

wyglądamy jak spadające akcje  
albo śmiertelny telegram.

*Stypendyści czasu, SCZ*

– oraz tworzywem efektownych konceptów i porównań:

Ucz się śmierci nie tylko  
dla zabicia czasu.

*Ucz się śmierci, PZW*

Jestem ci już potrzebna  
jak umarłemu  
żywy.

*inc. „Na twój pogrzeb”, PZW*

Taki stan rzeczy nie mógł oczywiście umknąć uwadze krytyków. W konsekwencji – parafrazując cytowane na początku słowa Camusa – nawet jeśli na temat śmierci w twórczości Lipskiej nie powiedziano dotąd wszystkiego, to na pewno powiedziano bardzo wiele<sup>2</sup>. Szkic próbujący opisać ten motyw syntetyzująco, z perspek-

---

<sup>2</sup> Zbyt wiele, powiedziałyby pewnie poetka. Oto w jednym z ostatnich wywiadów Ewa Lipska dosyć ironicznie potraktowała krytyków: „Agnieszka Wolny-Hamkało: Bardzo dużo śmierci jest w Pani wierszach. Ewa Lipska: Och, nie. Naprawdę ostatnie moje książki nie mają nic wspólnego z tymi pierwszymi, w których śmierć była ważnym i bezpośrednio mnie dotykającym tematem. W tych ostatnich śmierci jest mało. [...] Mam czasem wrażenie, że ktoś mnie kiedyś zapakował na amen do tej trumny i nawet gdybym napisała książkę o kabarecie francuskim, to w ocenie krytyki byłaby to kontynuacja spraw ostatecznych”. *Nowy tom poezji Ewy Lipskiej. Z Ewą Lipską rozmawiała Agnieszka Wolny-Hamkało. „Gazeta Wyborcza” z dnia 25 stycznia 2005, s. 13.*

tywy nie poszczególnych tomów, lecz całej twórczości, ukazał się dopiero niedawno<sup>3</sup>, ale przez wiele lat rozważania na ten temat rozbrzmiewały zgodnym chórem, stając się czymś w rodzaju programu obowiązkowego recenzyjnych popisów. Głos w sprawie śmierci zabierali zarówno piszący o tej liryce poeci (m.in. Stanisław Barańczak, Bronisław Maj, Julian Kornhauser), krytycy (m.in. Barbara Klepacka, Marian Płachecki, Iwona Misiak), jak i znani historycy literatury (m.in. Stanisław Balbus, Ryszard Matuszewski, Krzysztof Biedrzycki). Stan badań nad śmiercią – jeśli można tak powiedzieć – zdaje się więc w tym przypadku poważnie zaawansowany. A jak wygląda diagnoza? Cóż, aby odpowiedzieć na to pytanie, najlepiej – wykorzystując poetykę „wypisów z ksiąg użytecznych” – zajrzeć przede wszystkim do pożytkłych oraz częstokroć (bez)użytecznych już czasopism i na ich podstawie sporządzić coś w rodzaju listy dialogowej toczącej się od dawna dyskusji. Krytyczną dysputę mogłaby otwierać na przykład taka obiektywna i zdystansowana w tonie diagnoza, niewolna, nawiasem mówiąc, od tak charakterystycznej dla poetki „domowej metaforyki”:

W świecie wierszy Ewy Lipskiej zadomowiła się śmierć.  
W tekstach najsilniej nacechowanych grozą umierania

---

<sup>3</sup> Mówiąc precyzyjniej: składający się z dwóch części (*Toksyczne życie i Wirus przemijania*) szkic Anny Legeżyńskiej dotyczy tyleż śmierci, co problemu znacznie szerszego, a mianowicie elementów elegijnych w tej liryce, które wiążą się również z motywem domu czy podróży. Przy tym założeniu (i objętości) poznańska badaczka nie mogła więc – na szczęście – wyczerpać tematu. W tym kontekście, nie chcąc skazać się jedynie na referowanie stanu badań, w niniejszym rozdziale koncentruję się przede wszystkim na tych aspektach, które tam zostały pominięte. A. L e g e ż y ŋ s k a: *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*. W: E a d e m: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 152–165. Już po napisaniu niniejszej książki swój szkic poświęcony motywowi śmierci w poezji Lipskiej opublikowała Iwona Glazel. Na szczęście – mimo podobnych lektur – nasze rozważania poszły w zupełnie innych kierunkach. Zob. I. G ł a z e ł: *Śmierć jako metafora w twórczości poetyckiej Ewy Lipskiej*. W: *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*. Red. A. M o r a w i e c, B. W o ł s k a. Łódź 2005.



pojawia się psychologizujące spojrzenie z boku albo wejście oczami dziecka, które ma pomniejszać lęk<sup>4</sup>.

Recenzentowi „Literatury” mogłaby przytaknąć recenzentka „Twórczości”:

Zgon, obłęd i cierpienie zamieszkały w tej poezji na zawsze<sup>5</sup>.

A tej z kolei – Barbara Stawiczak (*alias* Stanisław Barańczak), zwracająca uwagę, iż śmierć jest dla poetki zjawiskiem tyleż tragicznym, co fascynującym, przerażającym, ale i pobudzającym poetycką wyobraźnię. Stanowi ona bowiem:

myślowy rozrusznik mechanizmu lirycznego tej twórczości<sup>6</sup>.

Słowa przedmówców – choć można by odnieść wrażenie, że rozmowa o śmierci utkwiała nagle w martwym punkcie – poparł swoim autorytetem znany teoretyk i historyk literatury Stanisław Balbus:

Śmierć i jej sojusznik, czas – to pierwsza obsesja Lipskiej. Śmierć konkretna i nieodwołalna, otwierająca jedynie perspektywę na nicość. Autorka nieśmiało próbuje ją ośwoić. Przez stylizowaną groteskę (np. *Trąbki*). Przez paradoksalny, „unieważniający” ją żart. Wreszcie – zbliżyć się do niej, poznać ją, obcując z jej bratem, sennym koszmarem<sup>7</sup>.

Tragizm umierania – kolejni krytycy zdają się podążać tropem autora *Poezji w czasie marnym* – próbuje się tu łagodzić za pomocą „czarnego humoru”:

<sup>4</sup> K. Pieńkosz: *Jak w życiu umierasz*. „Literatura” 1987, nr 7, s. 71.

<sup>5</sup> A. Mazur: *Wybór*. „Twórczość” 1988, nr 2, s. 99.

<sup>6</sup> B. Stawiczak [S. Barańczak]: *Nic mnie nie uratowało – żyję*. „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 7, s. 6.

<sup>7</sup> S. Balbus: *Dziecko grające w klasy*. „Nowe Książki” 1972, nr 15, s. 14.

Humor Lipskiej działa na prawach kontrastu wobec zasadniczej tonacji jej wierszy: tonacji wynikłej z głębokiego poczucia tragizmu ludzkiej egzystencji. Humor rozładowuje owo poczucie tragizmu, ułatwia nam jego akceptację<sup>8</sup>.

– lub ironii:

Ironia i dystans osławiają zagrożenie. Zabiegi te pozwalają pokonać lęk – nie usuwają jednak samych zagrożeń<sup>9</sup>.

Uwagę zwraca również niezwykła kreacja świata – a może raczej zaświata? – przedstawionego wielu liryków:

Nie dokonując podziału między życiem a śmiercią poetka wykreowała świat, w którym oba stany są trudne do odróżnienia<sup>10</sup>.

A wręcz:

[...] nie ma między nimi wyraźnej granicy, życie i nie-życie przenikają się i uzupełniają<sup>11</sup>.

Poetka pamięta – a obserwatorzy tej liryki nie pozostawili tego bez stosownego komentarza – że „różne są śmierci rodzaje”, dlatego:

Groźna jest nie tylko śmierć ostateczna, ale i śmierć za życia, wegetacja duchowa albo po prostu powolne ubywanie ziemskiej egzystencji<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> R. Matuszewski: *Współczesna poezja polska*. „Polonistyka” 1980, nr 2, s. 139.

<sup>9</sup> B. Maj: *Ucz się śmierci wcześniej*. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 38, s. 16.

<sup>10</sup> I. Misia: *Cybernetyczny świat nie jest tylko wyjściem awaryjnym*. „Odra” 1997, nr 5, s. 58.

<sup>11</sup> A. Legeżyńska: *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka...*, s. 155.

<sup>12</sup> B. Klepacka-Głowienka: *Wyrok życia*. „Nurt” 1980, nr 2, s. 44–45.

Czytając przywołane opinie, dobrze mieć jednak w pamięci spostrzeżenie Mariana Płacheckiego, który w artykule *Śmiertelnie szaleni* napominał:

Recenzenci kolejnych tomików Ewy Lipskiej z obsesyjną skrzętnością wypisują, porównują, przeżywają motywy śmierci rozsiane gęsto w twórczości poetki. Zapominają na ogół, że w świecie kultury myśl o śmierci jest zawsze formą myślenia o życiu, o wartościach dostępnych po tej stronie ludzkiego bytowania. [...] Śmierć niczego tu nie zamyka. Przeciwnie. Otwiera<sup>13</sup>.

Wbrew ostatniemu słowu, w tym miejscu najlepiej zamknąć niniejszą dyskusję. Wiele tu bowiem tropów, za którymi można by podążyć. W tym właśnie kłopot. W którą pójść stronę? Po czyich śladach? Co zrobić, aby nie skazać się na śmiertelnie nudne referowanie stanu badań, a przy okazji nie utknąć w martwym punkcie ogólnikowości? Wszak to, co trafne w odniesieniu do utworów zawartych w *Trzecim zbiorze wierszy*, niekoniecznie sprawdza się w kontekście ostatniego zbioru. Dobrym rozwiązaniem wydaje się „droga środka”. Nie ignorując ustaleń badaczy, ale też nie trzymając się ich niewolniczo, chciałbym zaproponować nieco odmienne spojrzenie na analizowany tu motyw. Moim przewodnikiem – po rozpościerającej się w poezji Lipskiej krainie umarłych („Na otwartej przestrzeni czynny jest Dom Zmarłych” – czytamy w wierszu *Nowy Jork miasto porwane*, NOŚ) – będzie tanatolog Vladimir Jankêlêvitch; najważniejszą częścią ekwipunku jego tekst *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, znakami orientacyjnymi zaś trzy gramatyczne kategorie.

<sup>13</sup> M. Płachecki: *Śmiertelni i szaleni*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 50, s. 4.

## „Umieram niechętnie...” – śmierć w pierwszej osobie

*Czy mogę doprawdy przeżyć własną śmierć?*<sup>1</sup>

„Świadomość, że żyjemy dla śmierci, tkwimy niejako w jej przed-sionku i wszystko, co się w naszym życiu odbywa, dzieje się w jej cieniu, została wierszom Ewy Lipskiej narzucona wcześniej, już u progu jej twórczości. Autorka była bardzo młodą dziewczyną, kiedy przyszło jej mierzyć się z perspektywą śmierci własnej, a wierszom powierzać myśl o niej wraz z nadzieją na ich terapeutyczne działanie”<sup>2</sup> – pisał Ryszard Matuszewski w przedmowie do drugiego wyboru wierszy poetki. Gdy cytujemy te słowa, od razu rodzą się wątpliwości. Rzecz nie w tym, że biografizm jest metodą archaiczną, czy nawet, jak twierdzą niektórzy, dzisiaj już kompletnie skom-promitowaną. Kłopot w tym, iż tego rodzaju podejście tak naprawdę zdaje się nie bardzo pomocne. W istocie bowiem konstatacja autora *Świadczeń i olśnień* (powtarzana i przez innych krytyków<sup>3</sup>)

---

<sup>1</sup> L.V. Thomas: *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Cichowicz, J.M. Godzimirski. Warszawa 1993, s. 159.

<sup>2</sup> R. Matuszewski: *Poetycki świat Ewy Lipskiej*. W: E. Lipska: *Utwory wybrane*. Kraków 1986, s. 5–6.

<sup>3</sup> Recenzentka „Życia Literackiego” stwierdzała na przykład: „Obsesja umierania tłumaczy się ciężką chorobą poetki”. A. Lisiecka: *Żywa śmierć czyli paradoksy Ewy Lipskiej*. „Życie Literackie” 1982, nr 10, s. 11.

tylęż wyjaśnia, co zaciemnia problem. Ewa Lipska nie uprawia wszak „poezji faktu” i – parafrazując popularny niegdyś termin autorstwa Henryka Berezy – „śmierciopisania”, którego biograficzne podłoże zdecydowało o artystycznym powodzeniu tych wierszy. Znajomość dramatycznych przeżyć poetki pozwala na przykład wyjaśnić częstotliwość występowania tego motywu, genezę niektórych lirycznych konceptów, czy też wytłumaczyć obecność szpitalnej metaforyki pojawiającej się w wielu wierszach z tamtego okresu (np. *Korytarz*, *Ręce*, DZW; *Świt*, *Peron*, TZW). Równocześnie uzyskana w ten sposób wiedza okazuje się mało przydatna przy interpretacji konkretnych utworów.

Błędem byłoby jednak zupełnie zignorować tamte wydarzenia i w ogóle pominąć ten kontekst<sup>4</sup>. Tyle że nie chodzi wcale o to, by szczegółowo rekonstruować niezwykle delikatną sieć powiązań między życiem i poezją, czy też badać, w jaki sposób historia choroby wpłynęła na historię literatury. „Jeśli choroby mają w tym świecie jakąś misję filozoficzną – pisał Emil Cioran – to może ona polegać tylko na ukazaniu, jak iluzoryczne jest poczucie wieczności życia i jak kruche jest złudzenie, iż życie to coś definitywnego i wypełnionego. **Albowiem podczas choroby śmierć jest stale obecna w życiu**”<sup>5</sup>. Być może tak właśnie było i w tym przypadku. Aczkolwiek to nie autentyzm wydarzeń, ale poetyckie umiejętności, powtórzymy, zadecydowały o artystycznym sukcesie tamtych utworów. Autentyzm przeżyć mógł natomiast zdecydować

<sup>4</sup> Szczególnie, iż sama poetka, choć w sposób nieco zawołowany, mówi o tamtych przejściach w wywiadach. Na przykład w rozmowie z Krystyną Nastulanką pojawia się takie na pozór „neutralne” stwierdzenie: „K.N: Pani mówi o młodości w czasie przeszłym? E.L.: Tak. Mam 31 lat. Ale wiek biologiczny i psychiczny nie mają ze sobą nic wspólnego. Już dzisiaj czuję się, jakbym miała 90 lat”. *Lękać należy się odważnie*. Z E. Lipską rozmawia K. Nastulanka. „Polityka” 1976, nr 52, s. 9. Z kolei w jednym z najnowszych wywiadów poetka powiedziała: „Trudne doświadczenia na początku życia uprzytomniły mi kruchość czasu. Równocześnie na tyle zdystansowały mnie do życia, iż nabrało ono innych, głębszych wymiarów”. *Literacki hazard*. Rozmawiała B. Gruska - Zych. „Rzeczpospolita” 1999, nr 1, dodatek „Plus Minus”, nr 1, s. 16.

<sup>5</sup> E. Cioran: *Na szczytach rozpacz*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 55, podkr. – G.O.

o czymś innym: o ich artystycznym kształcie. O co mi chodzi? Mówiąc najogólniej: o sposób pisania o umieraniu, o formę podejścia do śmierci. Wszak – podążmy tu tropem klasycznego szkicu Ortegi y Gasseta<sup>6</sup> – inaczej czyni to rozważający abstrakcyjnie problem uczony, inaczej dziennikarz relacjonujący tragiczny wypadek, a jeszcze inaczej lekarz, dla którego śmierć przybiera postać „beznadziejnego przypadku”. Na tym jednak nie koniec. Nie mniej istotna od tego, kto zabiera głos, jest bowiem kwestia, kogo i w jaki sposób śmierć w tym (poetyckim, dziennikarskim, filozoficznym etc.) wywodzie dotyczy. W odmienny sposób mówi się wszak o śmierci anonimowej osoby, w inny o „żywej obecności / nieobecności”<sup>7</sup> kogoś bliskiego, a zupełnie inaczej, gdy to my sami stajemy w obliczu nieuniknionego. Te trzy ujęcia, trzy różne perspektywy doskonale scharakteryzował Władimir Jankèlèvitcz. Oto co pisze o ostatniej z tych optyk:

To, co dotyczy wszystkich ludzi, dotyczy także, jak się zdaje, jednego z nich. Kiedy jednak tym „jednym z nich” jestem właśnie „ja”, zachodzi gwałtowna przemiana: trzeba przekroczyć otchłań. Istnieje prawdziwa metafizyczna różnica między owym bezimiennym „się”, które dotyczy *wszystkich i nikogo*, z jednej strony, oraz mnie samego z drugiej [...]. Jeśli trzecia osoba jest zasadą spokoju, to pierwsza osoba jest niewątpliwie źródłem strachu. Jestem osaczony. W pierwszej osobie śmierć jest tajemnicą, która dotyczy mnie osobiście, która ogarnia mnie w całości, tzn.

---

<sup>6</sup> We fragmencie zatytułowanym *Trochę fenomenologii* Ortega y Gasset opisuje różne rodzaje podejścia do śmierci w zależności od profesji i relacji z umierającym. W konsekwencji: „Różnica między tym, co widzi pogrążona w rozpacz żona, a tym, co widzi malarz patrzący zimno i obojętnie na rozgrywającą się scenę, jest tak duża, iż właściwie można by powiedzieć, iż oglądają oni dwa różne zdarzenia. Wynika z tego, że ta sama rzeczywistość może się rozczepić na wiele odmiennych rzeczywistości jeśli patrzeć na nią z różnych punktów widzenia”. J. Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewiecz. Warszawa 1980, s. 288.

<sup>7</sup> J. Tischner: *Prolegomena do chrześcijańskiej nieobecności śmierci*. W: I d e m: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992, s. 275.

w mojej nicości: jestem z nią ściśle związany i nie mogę zachować dystansu wobec tego problemu<sup>8</sup>.

Sytuację komplikuje fakt, iż nasze spojrzenie na śmierć rządzi się specyficznego rodzaju logiką. Na pozór sprawa jest oczywista: ludzie są śmiertelni, ja jestem człowiekiem, więc i ja kiedyś umrę. Czy aby na pewno? Zawsze przecież pozostaje nadzieja, że obejmujący wszystkich sylogizm, prawo mające zastosowanie do ogółu, niekoniecznie musi odnosić się do mnie. Nawet jeśli przeczy temu rzeczywistość, to przecież zdarzają się cuda, istnieją precedensy, odstępstwa od zasady, wyjątki od reguły. Fakt, iż jestem istotą śmiertelną – piszę tu o paradoksie, który doczekał się sążnistej bibliografii<sup>9</sup> – obiektywnie równie trudno zakwestionować, co subiektywnie zaakceptować. Dlaczego jednak o tym piszę? Jaki ma to związek z interesującymi mnie wierszami? Choć świat poetycki Lipskiej jest z gruntu nekrologiczny, słowem: śmierć dotyczy tu każdego, a o umarłych pisze się niezwykle często, to w pierwszych trzech tomach zdecydowanie dominuje optyka pierwszej osoby. Pierwsze rozmowy poetki ze śmiercią nie tylko odbywają się bez pośredników, asysty mówiących trudną prawdę filozofów czy niosących pociechę duchownych, ale też od razu dotyczą *meritum*. Czy to wynik choroby, czy raczej wewnętrznego przekonania, że:

---

<sup>8</sup> V. Jankêlêvitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci...*, s. 62, 66.

<sup>9</sup> Pisze o tym zarówno Thomas, jak i Jankêlêvitch, Ariès oraz Bauman. W tym jednak miejscu zamiast badaczom najlepiej oddać głos pisarzowi: „W głębi duszy Iwan Iljicz wiedział, że umiera, jednak nie mógł nie tylko się przyzwyczaić do tej myśli, ale po prostu nie pojmował tego, nie mógł tego zrozumieć. Przykład wnioskowania, jakiego uczył się na podręczniku Kiesewattera: Kaj jest człowiekiem, ludzie są śmiertelni, dlatego Kaj jest śmiertelny, zdawał mu się w ciągu całego życia słuszny w zastosowaniu do Kaja, ale nigdy do niego. Kaj był człowiekiem, człowiekiem w ogóle, i wszystko było w porządku; ale on przecież nie był człowiekiem w ogóle, tylko zawsze zupełnie, zupełnie innym od wszystkich stworzeń. [...] Kaj rzeczywiście jest śmiertelny i musi umrzeć, ale nie ja, Wania, Iwan Iljicz, ze swoimi uczuciami, myślami; ja – to zupełnie coś innego”. L. Tołstoj: *Śmierć Iwana Iljicza*. W: *Idem: Opowiadania i nowele*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Wrocław 1985, s. 291–292.

Prawda o ludzkiej śmierci wychodzi na jaw dopiero wtedy, gdy mogę powiedzieć w pierwszej osobie „ja umieram”, kiedy więc śmierć rozumiem jako moją, mnie dotyczącą<sup>10</sup>.

A może obu tych czynników? Tego już dzisiaj wyjaśnić nie sposób. Nie to jest jednak najważniejsze. Istotniejsze są literackie konsekwencje takiego stanu rzeczy. „To o mnie właśnie chodzi”<sup>11</sup> – mogłaby powiedzieć bohaterka finalnego wiersza debiutanckiego tomu:

Noc jest zbyt stroma. Stroń od takiej nocy.  
Noc jest zbyt stroma i nie czekaj na mnie.  
Dzisiaj nie przyjdę. Dziś muszę umierać.

*Bez tytułu, W*

„To mnie osobiście, po imieniu przywołuje śmierć”<sup>12</sup> – dodałaby bohaterka zamykającego *Żywą śmierć* utworu, w którym poetka, jak chyba nigdzie indziej, uświadamia tragizm „pierwszoosobowego umierania”, a równocześnie – odwołując się do Sartre’owskiej kategorii „bytu w sobie” (*en-soi*) – pokazuje, iż śmierć, zamieniając człowieka w „przedmiot-znak”<sup>13</sup>, czyni go podobnym do rzeczy martwych:

Najgorzej jest umierać  
na  
przykład.

---

<sup>10</sup> H. Thielicke: *Życie ze śmiercią*. Przeł. S. Szczyrbowski. Warszawa 2002, s. 23.

<sup>11</sup> V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 66.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Jak pisze Jean-Didier Urban: „W wieku XIX świat zmarłych był już ukształtowany i postrzegano go niezmiennie jako świat przedmiotów-znaków, które posłużyły za podstawę i przyczynę trwającego po dziś dzień procesu krystalizowania się nowego zasobu wyobrażeń dotyczących śmierci!”. J. D. Urban: *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny*. Przeł. M. L. Kalinowski. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i oprac. S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 312.



Najgorzej jest umierać  
na  
prawdę. [...]

Najgorzej jest umierać samemu  
w sobie.

*Próba, ŻS*

„Odcięto mi wszystkie drogi odwrotu, odmawia mi się nawet paru chwil zwłoki”<sup>14</sup> – mógłby dorzucić do tej niezwyklej litanii podmiot wiersza *Niepewność*:

Przyszłość nasza jest równiną coraz krótszą.  
[...]  
Zaraz jak tylko umrę – spakuje walizkę  
nowy Norwid albo szatniarz z kabaretu  
albo neurasteniczna Ofelia [...]

*Niepewność, DZW*

„To mnie wskazuje palcem i ciągnie za rękaw”<sup>15</sup> – bez problemu mogłaby dołączyć do tej grupy postać z zamykającego *Trzeci zbiór* wierszy utworu *Jeśli istnieje Bóg*:

Ja dostanę lekarstwo od Boga  
i wyzdrowieję  
zaraz po śmierci.

*Jeśli istnieje Bóg, TZW*

Zanim to się stanie, zanim znajdzie się odpowiednie lekarstwo, trzeba jednak w jakiś sposób tę śmierć... przeżyć. Przeżyć, a przede wszystkim opisać. Tu zaś pojawia się problem natury warsztatowej, ale i – przede wszystkim – filozoficznej. Wszakże, jak pisze Merleau-Ponty (a w jego wypowiedzi zdaje się pobrzmiwać echo znanej maksymy Epikura):

<sup>14</sup> V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 66.

<sup>15</sup> Ibidem.

Ani też moje narodziny, ani też moja śmierć nie są moimi własnymi doświadczeniami. Mogę ujmować siebie jako ‘już narodzonego i wciąż żywego’ – ujmując własne narodziny i śmierć jako przed-osobiste horyzonty<sup>16</sup>.

To raz. Dwa, jak z kolei zauważa Jankêlêvitch:

Pierwsza osoba w liczbie pojedynczej może odmieniać słowo „umieram” tylko w czasie przyszłym. Ja sam mogę powiedzieć jedynie: umrę, nigdy umieram (chyba że mruga się znacząco okiem i uważa za umierającego). Ktoś kto mówi „umieram” jest żywy<sup>17</sup>.

W konsekwencji próżno tu szukać – zdawałoby się oczywistych przy takim ujęciu tematu – opisów ostatnich chwil, drobiazgowych studiów „duszy wylatującej z ciała”, czy wręcz medycznych analiz agonii. Poetka za to ściśle respektuje zasadę *mori non discitur*, śmierć zaś za każdym razem opisywana jest tu z perspektywy kogoś „mrugającego znacząco okiem” i będącego albo „tuż przed”, albo „właśnie po”. W ten sposób doświadczenie śmierci zostaje tu sprowadzone do – analizowanych wcześniej – swoistych rytuałów żałobnych czy ćwiczeń duchowych (*Zasłanianie okna*, W), wyobrażeń własnych pogrzebów (*Równocześnie, Niechętnie*, W), opisów reakcji bliskich na to wydarzenie (*Takie czasy*, DZW), czy wreszcie eschatologicznych wizji „życia po śmierci” (*Jeśli istnieje Bóg*, TZW). Różnym ujęciom tematu odpowiadają różne tonacje utworów. Raz mamy do czynienia z pełną harmonią między formą wiersza a tematem traktowanym wręcz ze śmiertelną powagą (*Niechętnie, Bez*

---

<sup>16</sup> M. Merleau - Ponty: *Fenomenologia percepcji*. Cyt. za: Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 20. Podobną myśl, choć dobitniej zaakcentowaną, można znaleźć w pismach Wittgensteina: „Śmierć nie jest wydarzeniem z życia, śmierci się nie przeżywa”. L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa 1970, s. 34.

<sup>17</sup> V. Jankêlêvitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 72–73.

tytułu, W). Innym razem z zamierzonym dysonansem, łamiącym zasady niepisane *decorum*, wywołującym raczej (u)śmiech niż przeżenie. Taka reakcja jest zresztą ściśle zaplanowana, wszak „wisielczy humor”, żart:

Samobójstwo  
należy popełnić po śniadaniu.  
Na śniadanie najlepiej wypić szklankę  
mleka.  
Mleko posiada dużo witaminy A.  
Witamina A chroni przed chorobami  
oka.

*Recepta, DZW*

– efektowny paradoks:

Nic nie jest pewne.  
Nawet rak w mojej tkance  
nie jest pewny jutra.

*Nic nie jest pewne, CZW*

– doskonale rozbrajają grozę śmierci, a ironia, nawet jeśli jej nie oswaja, to przynajmniej pozwala na uzyskanie pewnego dystansu. Poetka postępuje tu zresztą niczym wytrawny terapeuta biegły w leczeniu ludzkich nerwic. Fachowa lekarska porada brzmi przecież bardzo podobnie. Gdy czujemy lęk, powiada znany psychiatra, najlepiej spróbować:

Oderwać się od sytuacji zagrożenia, zdobyć się na odwagę dystansu. Patrząc na zagrożenie z daleka, obiektywizujemy je; staje się ono mniejsze i tym samym lęk się zmniejsza. Dystans można osiągnąć dzięki zmysłowi humoru lub dzięki tendencjom transcendentnym. [...] Obie te postawy: zmysłu humoru i transcendentna, wydawałoby się – bardzo różne, mają jednak pewne zasadnicze cechy wspólne, człowiek patrzący na świat z przymrużeniem oka zdaje so-

bie sprawę z przemijalności wszystkiego, co go otacza, w jego hierarchii wartości na pierwszym miejscu znajduje się podstawowa cecha życia, mianowicie zmienność, wszystko musi umrzeć, by na nowo się odrodzić<sup>18</sup>.

Mozna również – i tę metodę poetka zdaje się preferować w utworach z lat dziewięćdziesiątych – dokonać drobnej, nic nie znaczącej korekty: pierwszą osobę liczby pojedynczej zastąpić pierwszą osobą liczby mnogiej. W konsekwencji „moja śmierć” („najgorzej jest umierać samemu” – pisze poetka w *Próbie*, ŻŚ) zostaje zastąpiona nieco mniej przerażającą wizją „naszej wspólnej śmierci”. Solidarność, swoiste braterstwo w obliczu zagrożenia może być przecież skuteczną formą pocieszenia czy przynajmniej łagodzenia lęku. Ponadto, i to kolejna różnica pomiędzy wczesnym okresem twórczości a ostatnim, śmierć jest tu co prawda nadal bliską, wręcz fizycznie odczuwaną perspektywą, aczkolwiek czasowo już zupełnie nieokreśloną. Choć jak widać, nie zniknął problem – paradoksalnie – zniknęła sama... śmierć. Poetyckimi ekwiwalentami osławiających ją tradycyjnie eufemizmów („odeszli”, „odpoczywają w pokoju”) stają się tu mniej lub bardziej rozbudowane peryfrazy w rodzaju:

Mój czas. Moje ciało. Moje życie.  
Wszystko do jednorazowego użycia [...]  
Pewny jest tylko cień w rogu pokoju.  
**Powiększająca się od lat  
czarna taksówka.**

*Tu pracuję, SOP, podkr. – G.O.*

To luksus  
osiągać nowe rekordy słów  
kiedy wokół już tylko  
**czarne ultimatum.**

*Luksus, SOP, podkr – G.O.*

<sup>18</sup> A. Kępiński: *Lęk*. Warszawa 1987, s. 304–307.

Na tym nie koniec. Pisarz opisujący zagrożenie może uciec się i do innych środków. Tych, które są właściwe już tylko (lub przede wszystkim) literaturze. W tym wypadku strach przed śmiercią – ale i może związany z tym tematem patos – rozbraja się tu za pomocą zbanalizowanych konwencji, stylizacji, liryki roli:

I jak tu popełnić samobójstwo Droga Pani  
kiedy się już dawno nie żyje.  
Bo jak tu można żyć w takim  
krochmalu naszych czasów.  
Ani ręki z tego wyciągnąć  
by nacisnąć spust pistoletu  
ani się w tym utopić.

*Z listu II, CZW*

– czy też groteski, jak chociażby w wierszu, w którym Bóg okazuje się zapalonym... rowerzystą:

Jeśli istnieje Bóg  
– będę u niego na obiedzie.  
Zamiast światła: czerwony głóg  
Anioł po mnie samochodem przyjedzie. [...]

Jeśli nawet Bóg ma krótkie palce  
może i tak z nich wyssać wieczność.  
Potem się na rowerach przejedziemy  
z Bogiem po czereśni. [...]

Wreszcie Bóg zejdzie z roweru i powie  
że to on właśnie  
jest Bogiem.

*Jeśli istnieje Bóg, TZW*

Problem w tym, wypada się tu zgodzić z recenzentem *Piątego zbioru wierszy*, iż „zabiegi te pozwalają pokonać lęk – nie usuwają jednak samych zagrożeń”<sup>19</sup>. Cóż więc w takim razie zrobić? Gdzie szukać

---

<sup>19</sup> B. Maj: *Ucz się śmierci wcześniej*. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 38, s. 16.

ratunku? Strachu nie łagodzi religia, nie uśmierza go pogłębiona filozoficznie medytacja<sup>20</sup>, nie oswaja przekonanie o przyszłej sławie. Również myśl o nadchodzących pokoleniach oraz topos *non omnis moriar* nie przynoszą żadnej ulgi. Spośród wypracowanych przez wieki sposobów radzenia sobie ze śmiercią<sup>21</sup> poetka zdaje się stosować przede wszystkim jeden. Ten sposób (jego patronem można by uczynić Hegezjasza), pozwólmy sobie na grę słów – „uśmiercania śmierci”, Arnold Toynbee określa po prostu mianem pesymizmu:

Najbardziej oczywistą alternatywą optymistycznej postawy podyktowanej przez hedonizm (*carpe diem*) jest przyjęcie stanowiska, jakoby życie było tak potworne, że śmierć może okazać się mniejszym złem<sup>22</sup>.

Dlaczego? Jak to w ogóle możliwe? Odpowiedzi mogą pójść w dwóch przynajmniej kierunkach. Po pierwsze, świat wyłaniający się z tych utworów jawi się jako miejsce nie tylko nieprzyjemne i obce człowiekowi, ale przede wszystkim niebezpieczne. Stąd

<sup>20</sup> Czy aby nie dlatego, iż – mówiąc słowami twórcy, który również wielokrotnie opisywał wyobrażenia własnego pogrzebu – „bardzo realna groza otwartego grobu odbiera ochotę do bezużytecznych transcendentálnych spekulacji”? E. A. Poe: *Loss of Breath*. Cyt. za: J. D. Urbain: *Rzeźba/Grób: przedmiot graniczny...*, s. 309.

<sup>21</sup> Arnold Toynbee w swoim tekście *Tradycyjne postawy wobec śmierci* opisał dziewięć różnych form godzenia się z faktem śmierci, które na przestrzeni wieków zostały wypracowane przez ludzkość. Są to: a) hedonizm, b) pesymizm, c) próby przezwyciężenia śmierci za pomocą środków materialnych, d) próby przezwyciężenia śmierci przez zdobycie sławy, e) wyzwolenie się człowieka z egocentryzmu przez myśl o przyszłych pokoleniach ludzkich, f) wyzwolenie się człowieka z egocentryzmu przez połączenie się z Absolutem, g) wiara w osobową nieśmiertelność dusz ludzkich, h) wiara w zmartwychwstanie ciał, i) nadzieja na niebo i obawa przed piekłem. A. Toynbee: *Tradycyjne postawy wobec śmierci*. W: A. Toynbee et al.: *Człowiek wobec śmierci*. Przeł. D. Petesch. Warszawa 1973, s. 107–149. Jeszcze inne formy radzenia sobie ze śmiercią opisuje Lech Gruźniński: *Doświadczenie śmierci: obszar lęku i nadziei*. W: *Misterium śmierci. Spotkanie ze sobą. Egzystencjalne interpretacje fenomenu śmierci*. Red. A. Pawliszyn, W. Pawliszyn. Gdańsk 1996, s. 92–98.

<sup>22</sup> A. Toynbee: *Tradycyjne postawy wobec śmierci...*, s. 108.

stale towarzyszące bohaterom tej poezji poczucie zagrożenia oraz przekonanie, iż Ziemia (i ziemia):

Powoli  
usuwa się nam spod nóg  
zagrożając coraz bardziej  
produkcji  
bucików niemowlęcych.

*Ziemia, CZW*

Stąd powracające w wielu wierszach poczucie lęku:

Mój lęk nie mniejszy niż Europa.  
I drzwi plecami odwrócone w lęku.  
I w lęku stoję odwrócona.

*Cisza, W*

Stąd dojmujące uczucie trwogi:

Jestem niespokojna. Boję się o kobietę  
która nie żyje od siedmiu godzin. [...]  
Boję się o jej dziecko [...]  
Boję się o nasz wiek ponad wiek rozwinięty.

*Lęk, TZW*

Życie, zdaje się mówić poetka, to nieustanne balansowanie na granicy katastrofy. Osobistej, rodzinnej, narodowej, globalnej. Lista zagrożeń jest naprawdę długa i można być pewnym, że każdy znajdzie tu coś dla siebie. Do wyboru są przecież choroby grożące „śmiercią na całe życie” (*Korytarz*, DZW), wypadki samochodowe, których ofiarom sprawdza się nie zawartość alkoholu, lecz „ilość śmierci w organizmie” (*Odkrycie*, TZW), klęski żywiołowe powodujące nagłą „śmierć z dżemem porzeczkowym nie przelkniętym jeszcze” (*Trzęsienie ziemi*, TZW), czy wojny, po których zostaje tylko „uroczysty cmentarz” (*Pewność*, TZW). To jeszcze nie wszystko. To nie przypadek, iż jedną z kluczowych figur tej liryki jest paradoks. Wszak, patrząc z tej perspektywy, to nie śmierć, a życie budzi prze-

rażenie. Śmierć, zgodnie z funkcjonującą tu logiką, wcale nie jest nieszczęściem. Więcej, to właśnie ona chroni człowieka przed zagrożeniami, wybawia od ewentualnych klęsk, ocala z jednej wielkiej katastrofy, jaką jest życie:

Nie uratowała mnie powódź  
mimo że leżałam już na dnie.

Nie uratował mnie pożar  
mimo że paliłam się przez wiele lat.

Nie uratowały mnie katastrofy  
mimo że przejeżdżały mnie pociągi i samochody. [...]

Nie uratowały mnie grzyby trujące.  
Ani celne strzały plutonów egzekucyjnych. [...]

Nic mnie nie uratowało.

ŻYJĘ

inc. „Nic mnie nie uratowało”, PZW

To jedna odpowiedź. Znacznie ciekawsza wydaje mi się jednak druga. Podpowiada ją książka – choć może lepiej byłoby pominąć milczeniem miejsce tego hermeneutycznego odkrycia – leżąca na nocnym stoliku poetki<sup>23</sup>. Książka, której autor, jak sam mówi, „przywykł mieć śmierć nieustannie nie tylko w wyobraźni, ale i na ustach”<sup>24</sup>. Mowa o Michelu de Montaigne’u i jego *Próbach*, w których można znaleźć taki oto fragment:

Cały czas, który życie, zabieracie życiu, dzieje się to jego kosztem. Nieustanna praca waszego żywota to budować śmierć. Tkwić w śmierci, gdy tkwić w życiu<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> W jednym z wywiadów poetka pytana o lekturowe preferencje zadeklarowała: „Wracam do Tomasza Manna i Marcela Prousta, ale »przy łóżku« leżą *Próby* Michela de Montaigne...”. *Literacki hazard...*, s. 16.

<sup>24</sup> M. de Montaigne: *Jako filozofować znaczy uczyć się umierać*. W: I d e m: *Próby*. Przeł. T. Żeleński (Boy). T. I. Warszawa 1957, s. 153.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 157.



Z tej perspektywy zarówno śmierć, jak i życie są jedynie różnymi określeniami tego samego procesu. Mówiąc inaczej, śmierć jest rozciągniętą w czasie agonią, procesem rozpoczynającym się wraz z narodzinami, a kończącym się w chwili zgonu. Taką właśnie filozofię zdaje się wyznawać autorka *Ludzi dla pocztujących*. Oczywiście nie w tym rzecz, by dowodzić, że to spojrzenie nowe czy oryginalne. Tak oczywiście nie jest<sup>26</sup>. Wręcz odwrotnie, poetka jest tu spadkobierczynią bardzo długiej i bogatej tradycji. Równocześnie, w czasach, gdy śmierć – mówiąc słowami Philippa Ariès – „budzi taki strach, że nie śmiemy wymówić jej imienia”<sup>27</sup>, takie ujęcie problemu jest na pewno czymś rzadkim i już przez to dosyć atrakcyjnym. To po pierwsze. Po drugie, taka interpretacja pozwala wyjaśnić kilka kwestii, które dotąd mogły wydawać się niezrozumiałe, nieczytelne, zagadkowe. Niektóre z nich mogą się wydać błahe, inne z kolei ważne. Na przykład dopiero w tym kontekście tytuł poetyckiej prozy Lipskiej *Żywa śmierć* przestaje być tylko efektownym oksymoronem i nabiera całkiem nowego znaczenia<sup>28</sup>. Dopiero z tej perspektywy zrozumiały staje się fragment poematu *Nowy Jork miasto porwane*, w którym poetka pisze:

Na otwartej przestrzeni  
czynny jest Dom Zmarłych.

*Nowy Jork miasto porwane*, NOŚ

<sup>26</sup> Jak pisze Ariès: „Zdanie: *Rodząc się zaczynamy umierać i koniec zaczyna się u początku* (Manilius) jest komunalem, który równie często odnajdujemy u świętego Bernarda, jak u Berulle’a czy Montaigne’a”. Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1989, s. 103.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>28</sup> Nawiasem mówiąc, w cytowanym tu tekście autorstwa Montaigne’a pojawia się przeciwny, oksymoroniczny zwrot „martwa śmierci” na określenie takiego stanu, w którym lęk przed śmiercią został w pełni opanowany: „Nigdy żaden człowiek nie przygotował się częściej i pełniej do opuszczenia świat i nie wyzwoił się zeń dokładniej, niż ja spodziewam się to uczynić. Najbardziej martwa śmierć jest najzdrowsza”. M. de Montaigne: *Jako filozofować znaczy uczyć się umierać...*, s. 152.

– czy inicjalne fragmenty wiersza *Z listu*:

Śmierć to wagary Panie Profesorze.  
Już na następnej ulicy  
zrzucamy z ramion ciężkie tornistry wiedzy.  
*Z listu, CZW*

Wreszcie – i to wydaje się tu najważniejsze – dopiero w ten sposób uzasadnienie znajduje dydaktyka zawarta w tej liryce, a sensu nabierają elementy *mori discere* pojawiające się w tych utworach. Zanim jednak przyjdzie nam pokrótce charakteryzować dydaktykę, nim „mortalną poetykę” zastąpimy „mortalną dydaktyką”, spójrzmy jeszcze, jak wygląda śmierć opisywana z perspektywy drugiej osoby.

## „Umarłeś mi do syta” – śmierć w drugiej osobie

„Odpisana od katastrofy / odkopana spod białej lawiny / korytarczy szpitalnych / uciekam od umarłych” – pisała Ewa Lipska w poemacie *Nowy Jork miasto porwane*. Czy jednak ta ucieczka miała choć cień szansy, by zakończyć się sukcesem? Tekstowa rzeczywistość nie pozostawia co do tego żadnych wątpliwości: biorąc pod uwagę dorobek autorki tego poematu, śmiało można powiedzieć, iż powyższa deklaracja nijak się ma do pisarskiej praktyki. Thanatos okazał się odporny na działanie czasu, zmiany akcentów, modyfikacje w obrębie poetyki. Śmierć nie umarła, nie straciła nic ze swej atrakcyjności, nie przestała być, jak określił to Barańczak, „myślowym rozrusznikiem mechanizmu lirycznego tej twórczości”<sup>1</sup>. Co ważniejsze, poetka – takie przynajmniej można odnieść wrażenie – zdaje się podchodzić do tego tematu metodycznie, niemal planowo, nie unikając badawczej systematyki. Dowód? Oto pierwszoosobowa perspektywa spojrzenia na śmierć, która dominowała we wczesnych tomach poetki, po pewnym czasie niemal zupełnie zanikła. Nie znaczy to jednak, że śmierć przestała być obecna na kartach tych wierszy. Zmieniła się natomiast forma jej obecności. Najlepiej pokażą to gramatyczne kategorie: pierwsza osoba (umieram) została zastąpiona drugą (umierasz), czas teraźniejszy wyparł czas przeszły,

---

<sup>1</sup> B. Stawiczak [S. Barańczak]: *Nic mnie nie uratowało – żyję*. „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 7, s. 6.

a co się z tym wiąże, aspekt interesującego mnie tu czasownika z niedokonanego przeobraził się w dokonany. Mówiąc inaczej: „śmierć w pierwszej osobie” – mam tu na myśli przede wszystkim (choć nie tylko) piąty i szósty zbiór wierszy – została zastąpiona optyką „drugiej osoby”. Optyką, o której Jankèlèvitch pisał:

Między anonimowością trzeciej osoby a tragiczną subiektywnością pierwszej pojawia się pośredni i w pewien sposób uprzywilejowany przypadek drugiej osoby: między śmiercią kogoś innego, która jest odległa i obojętna, i śmiercią własną, która należy do naszego bytu, jest bliskość śmierci kogoś nam dobrze znanego. „Ty” uosabia w gruncie rzeczy innego, pierwszego z wszystkich innych<sup>2</sup>.

Zgoda, można by powiedzieć, ale co z tego wynika? Jakie są – a raczej: jakie być mogą – poznawcze i literackie konsekwencje przyjęcia takiej perspektywy? Na pierwszy rzut oka całkiem spore. W końcu pozwala ona na bycie blisko i daleko zarazem, na balansowanie pomiędzy obiektywizmem a subiektywizmem, „chłodną i wyrozumowaną wiedzą, za pośrednictwem której poznajemy trzecią osobę, a oszalałym zaślepieniem kogoś przerażonego własną tragedią”<sup>3</sup>. Mamy tu więc i konieczny do opisu dystans, i przydatne w takiej sytuacji zaangażowanie. W czym więc problem? Problem w tym, iż poetka nie chce tych możliwości wykorzystać. Próżno tu bowiem szukać nie tylko beznamietnego spojrzenia artysty studiującego ludzką śmierć, ale nawet jakiegokolwiek spojrzenia w tamtym kierunku. O co mi konkretnie chodzi? Na przykład o to, że brak w tej poezji, zdawałoby się wręcz oczywistego i naturalnego w takiej sytuacji, widoku pożegnania z tym, który umiera, lirycznego opisu ostatnich chwil czy zobrazowania (niekoniecznie przecież epatującego naturalizmem) – by posłużyć się słowami Thomasa – „śmierci

---

<sup>2</sup> V. J a n k è l è v i t c h: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Cichowicz, J.M. Godzimirski. Warszawa 1993, s. 69.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 71.

ucieleśnionej, mającej swe oblicze, wcielającej się w trupie ciało”<sup>4</sup>. Paradoksalnie, zważając przede wszystkim na ilość utworów związanych z odejściem kogoś bliskiego, ostatnie chwile dotyczące przemiany umierającego w umarłego są systematycznie pomijane. Próżno tu więc szukać bezpośrednich relacji z „ostatniej chwili”, lingwistycznych popisów znad krawędzi, lirycznych reportaży tworzonych na gorąco nad stygnącym ciałem. Prawie zawsze dominuje optyka, nazwijmy ją, „*post mortem*”, a jedyną akceptowaną w tym wypadku sytuacją liryczną jest opis odwiedzin na cmentarzu. I tu jednak manifestuje się dystans. Czasowy i emocjonalny. Nie ma tu wszak opisów pogrzebów jako zbyt bliskich samej śmierci, a do wspomnianych wizyt na cmentarzu dochodzi dopiero wtedy, gdy grób zaczyna porastać bluszczem („Poprawiam na twoim grobie / połamany bluszcz” – *Dwa listy*, NOŚ), lub co gorsza – będącymi oznakami zapomnienia – chwastami:

Pomiędzy palcami  
kołyszą się chwasty.  
inc. „Na twój pogrzeb”, PZW

Jak to wytłumaczyć? Dlaczego tak się dzieje? Czytając te utwory z perspektywy badacza kultury, można by powiedzieć, iż doskonale obrazują one dzisiejsze podejście do śmierci. W tym względzie świadectwo wystawione współczesnemu światu – światu, w którym nawet zmarli muszą wyglądać jak żywi („Dla zmarłych fryzjer. Zabiegi kosmetyczne” – *Naciśnij enter*, SZ) – przez historyków idei, tanatologów, lekarzy i publicystów, jak chyba nigdzie indziej mówiących jednym głosem, nie napawa zbytym optymizmem. W istotę zjawiska, choć rzecz dotyczy współczesnych nam czasów, pozwólmmy wprowadzić się znanemu futurologowi:

Współczesna cywilizacja przedstawia się jako ruch *od* śmierci: reformy społeczne, postępy medycyny, uspołecznienie problemów uprzednio wyłącznie osobniczych stop-

---

<sup>4</sup> L.V. Thomas: *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*. W: *Antropologia śmierci...*, s. 169.

niowo *izolowały* śmierć, ponieważ pozostawały wobec niej bezradne i dlatego stawiała się coraz bardziej sprawą *prywatną* w przeciwieństwie do innych przypadłości, na które znajdowała się publiczna rada<sup>5</sup>.

Jakie są praktyczne konsekwencje zarysowanego powyżej procesu? Do odpowiedzi na to pytanie najbardziej upoważnioną osobą zdaje się Phillipe Ariès:

Ostatnie postępy chirurgii, długie i trudne kuracje, stosowanie ciężkich aparatów, często skłaniają chorych, aby wybierali szpital. Odtąd, choć nie zawsze ludzie się do tego przyznają, szpital ofiarowuje rodzinom azyl, gdzie mogą ukryć kłopotliwego pacjenta, którego ani obcy, ani one same nie mogły dłużej znosić, przekazując innym opiekę, by powrócić do normalnego życia. Od tej chwili szpital jest jedynym miejscem, gdzie śmierć może uniknąć jawności uważanej teraz za chorobliwą nieprzyzwoitość<sup>6</sup>.

W ten sposób współczesne *theatrum* śmierci pozbawione zostało głównego aktora, na naszych oczach zaś ze słownika (post)nowoczesnego człowieka powoli zniknęło określenie „umierający”. Powszechnie obowiązujący medyczny dyskurs każe wierzyć, że w dzisiejszych czasach są już tylko chorzy w „ciężkim” bądź „krytycznym” stanie albo umarli. Nic pomiędzy. W tym kontekście lirykę Lipskiej można by potraktować (zgoda, nieco instrumentalnie) jako znakomite egzemplum wspomnianych zjawisk. Brak opisujących to doświadczenie wierszy, w tym kontekście, przestaje być czymś niezwykłym. Więcej, okazuje się normalnym i uczciwszym wobec rzeczywistości, w której takie przeżycie przestaje być doświadczeniem powszechnym i uniwersalnym. W końcu jeśli samotna, szpitalna śmierć staje się powoli normą, umierający do ostatnich chwil nie wie (lub nie chce wiedzieć), że umiera, wymarzoną śmiercią jest

<sup>5</sup> S. L e m: *Dzieje ludobójstwa*. W: I d e m: *Prowokacja*. Kraków 1984, s. 38.

<sup>6</sup> Ph. A r i è s: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. B ą k o w s k a. Warszawa 1992, s. 560.

*mors respetina et improvisa*, obecność bliskich w tych ostatnich chwilach należy do rzadkości, agonia zaś „nie mieści się w dystansie estetycznym, który czyni z umierania i śmierci wstydlivy, nieczysty i nieludzki spektakl”<sup>7</sup>, to czyż można się dziwić, że zapis takiego doświadczenia pojawia się we współczesnej literaturze raczej incydentalnie<sup>8</sup>, a w tym przypadku nie pojawił się on w ogóle?

Czy jednak tylko dlatego brak w tej liryce, tak chętnie podejmującej przecież temat śmierci, zapisów wspomnianych wcześniej doświadczeń? Chyba nie. Być może chodzi również o to, że poetka – parafrazując słowa umierającego Giordano Bruno z wiersza Miłosza – „nie znajduje w ludzkim języku / ani jednego wyrazu”? Jesteśmy tu wszak na terenie gęsto oznakowanym ostrzegającymi napisami w rodzaju „uwaga niewyraźne!”, „nieprzekładalne!”, „niewyobrażalne!”. Na terenie, na którym „awaria komunikacyjna” zdarza się nadzwyczaj często i niejednokrotnie dochodzi do „buntu materii: odmowy semiozy, gdy albo wcale nie dochodzi do przekształcenia rzeczy w znak, albo znak nie odsyła do pożądanego kontekstów, albo wreszcie odsyła w sposób, który już nie satysfakcjonuje nadawcy, już to okazuje się nie do pojęcia dla odbiorcy”<sup>9</sup>. Sądzę, iż ta sugestia jest godna zastanowienia, a poetka okazuje się raczej zwolenniczką Wittgensteina niż Derridy<sup>10</sup>. Po-

<sup>7</sup> J. Barański: *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*. Wrocław 2000, s. 153.

<sup>8</sup> Zwracał już na to uwagę Gorer w swym słynnym tekście: „Nie przypominam sobie powieści ani sztuki z ostatnich trzydziestu lat, w której znajdowałaby się scena umierania zawierająca dokładniejszy opis śmierci głównej postaci z *przyczyn naturalnych*. Natomiast u większości wybitnych pisarzy wiktoriańskich był to konwencjonalny motyw [...]. Jedną z przyczyn tego zalewu scen umierania była okoliczność, że autor miał prawo się spodziewać, iż należą one do stosunkowo niewielkiej liczby doświadczeń, które są własnością znacznej większości czytelników”. G. Gorer: *Pornografia śmierci*. Przeł. I. Sierańskiej. „Teksty” 1979, nr 3, s. 200. W kontekście literatury polskiej pisze o tym autor *Wzniosłych tęsknot*. Zob. P. Czaplinski: *Śmierć podejrzana – obrazy umierania w prozie lat dziewięćdziesiątych*. W: I. de m: *Mikrologi ze śmiercią*. Poznań 2001, s. 173–212.

<sup>9</sup> E. Balcerzan: *Niewyraźne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 6.

<sup>10</sup> Chodzi oczywiście o siódmą tezę *Traktatu* Wittgensteina i słynną parafrazę tej tezy, autorstwa Derridy „Czego nie można powiedzieć, tego tym bardziej nie można

twierdza to jedyny utwór, w którym autorka *Dyktanda* oddaje głos milczącym wcześniej (jak przystoi?) umarłym:

Odpisana od katastrofy  
Odkopana spod białej lawiny  
korytarzy szpitalnych  
uciekam od umarłych.

Ale i tu patrzą na mnie [...] zza śmiertelnej strony  
i krzyczą: zdrada, zdrada.

*Jak to się stało że mu tutaj  
Jak to się stało że my tam  
My po śmiertelnej śpiemy stronie  
a ty po żywej. Przeciw nam. [...]*

**I nie znajduję dla nich słów.  
Co mogłabym im podarować –  
Może kamienne pelargonie.**

*Nowy Jork miaso porwane, NOŚ, podkr. – G.O.*

Jak widać, bohaterka tego utworu nie kryje wcale swojej bezradności. Co więcej, przejście z jednego systemu znaków na inny, rezygnacja ze słowa na rzecz rzeczy, symbolicznego przedmiotu, rytuału wydaje się gestem co najmniej dwuznacznym. Dlaczego? Wszak „kamienne pelargonie” nie muszą być wcale tylko „pomnikiem ze spiżu”, symbolem trwałości (opozycja do szybko więdnących, naturalnych kwiatów, będących jednym z ulubionych motywów ikonografii *vanitas*), wiecznej pamięci o tych, którzy odeszli. Równie dobrze – pamiętajmy o ukrytej już dziś funkcji uroczystości pogrzebowych – mogą być znakiem wykluczenia, formą zapewnienia sobie spokoju, gwarancją, iż umarli (będący przecież, jak pisze poetka, „przeciwko nam”) nie będą niepokoiili żywych. Ciężkie,

---

przemilczeć, lecz to napisać”. J. Derrida: *La carte postale. De socrate a Freud et au-delà*. Paris 1980, s. 209. Cyt. za: M.P. Markowski: *O niewyraźnym*. W: I d e m: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1998, s. 202.



wykonane z kamienia kwiaty leżące na nagrobnej płycie pełniłyby więc analogiczną funkcję do osikowych kołków, którymi przebijają się wampiry, lub głązów przygniatających niegdyś groby samobójców.

Na tym nie koniec. Ta nieprzystawalność do siebie świata żywych i umarłych zaczyna się bowiem już znacznie wcześniej. W chwili przejścia. W momencie, kiedy umierający nie należy już do świata żywych, ale nie należy jeszcze do świata umarłych. Już wówczas zaczynają się problemy z porozumieniem. Ich zapis przynosi utwór o jakże obiecującym na pozór tytule *Ostatnie słowa*. Szkopuł w tym, że jest to wiersz o słowach, które... nigdy nie padły.

Może lepiej  
że nie zdążyliśmy  
powiedzieć sobie  
tych ostatnich słów.

*Ostatnie słowa, PZW*

– czytamy w pierwszej zwrotce. O ile bowiem ustalenie powodów, dla których do tej ostatniej rozmowy nie doszło jest proste, ale i trywialne, o tyle wyjaśnienie, dlaczego bohaterka utworu zdaje się raczej z takiego stanu rzeczy zadowolona („**może lepiej** / że nie zdążyliśmy”; podkr. – G.O.), nie jest już wcale takie oczywiste. Po pierwsze, gdyby nawet do takiej, na pewno ważkiej, biorąc pod uwagę okoliczności, wymiany zdań doszło – przekonuje poetka – to i tak jej efekt byłby szalenie wątpliwy. Z jakiego powodu? Rzecz w materii, w medium, jakim posługuje się człowiek, w języku:

Ostatnie słowa  
mogłyby nas zawieść.

Zbyt żywo  
dotyczyć tematu.

Nieostrożnie  
zawadzić mogły  
o czas przyszły.

Przedwcześnie pogrzebać  
coś w nas.

*Ostatnie słowa, PZW*

Jak widać, wybrana tu linia obrony w gruncie rzeczy okazała się dosyć przewidywalna. A w dodatku w poezji – tu pewien paradoks – często stosowana. W tym przypadku, choć problemy artykularyjne nie wiążą się tu ściśle z „projekcją zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”<sup>11</sup>, dzieje się podobnie. Sprawdzający się (i sprawny) na co dzień język w dniu szczególnie ważnym okazuje się medium zawodnym, nieodpowiednim do przekazania tego, co powinno kryć się w „ostatnich słowach”, niezdolnym do oddania związanych z tą sytuacją stanów, uczuć, emocji. Co więcej, niebezpiecznym. Niebezpiecznym nie dlatego, że słowa potrafią kaleczyć i ranić, ale przede wszystkim dlatego, że język – będący przecież pierwszoplanowym „bohaterem” tego wiersza – nie daje się kontrolować, zwraca się przeciwko swym użytkownikom. Oto na przykład finalna rozmowa łatwo mogłaby się zamienić w pustą, pozbawioną sensu gadaninę, podczas której „ostatnie słowa” byłyby jedynie zbiorem asemantycznych dźwięków:

Mogłyby nie mieć  
nic do powiedzenia

Jeśli nawet tego rodzaju niebezpieczeństwa uda się uniknąć, to nie znaczy to wcale, że na rozmówców nie czyhają kolejne pułapki. Jakież? Na przykład te, które związane są z nie dającą się kontrolować erupcją znaczeń i sensów niezbornych z intencjami nadawcy. W tej sytuacji słowa:

Mogłyby mówić  
ponad wszelką miarę.

---

<sup>11</sup> R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. K. Pomorska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 34.

Powiedzieć do nas  
o wiele za wszystko.

Jak czynny wulkan  
pod tweedowym niebem.

*Ostatnie słowa, PZW*

– jeszcze przecież, nieco zaskakująca na pierwszy rzut oka, pointa wiersza:

Może lepiej  
że nie zdążyliśmy  
powiedzieć sobie  
tych ostatnich słów.

**W ostatnich słowach  
zamknięty jest głuszc.**

*Ostatnie słowa, PZW, podkr. – G.O.*

Rozwiązania tej zagadki próżno szukać w ornitologicznych kompendiach, ptasich leksykonach. Nie ma jej też chyba tam, gdzie lata „czarny kanarek dekonstrukcji”<sup>12</sup>, ani tam, gdzie Bachelard czujnym okiem bada „poetykę skrzydeł”<sup>13</sup>. Może dlatego, iż to nie ptak jest tu tak naprawdę istotny. Istotna jest jego nazwa, której brzmienie odsyła do takich leksemów, jak „(o)głuszyć”, „głuchota” czy „głusza”. W tym kontekście w ostatnich słowach wiersza zamyka się bowiem (niczym w klatce?) jednocześnie istota „ostatnich słów”. Co to oznacza? Po pierwsze, świadomość, że w „ostatnie słowa” wpisana jest już swoista „głusza”, „minuta głuchej ci-

<sup>12</sup> „Czarny kanarek dekonstrukcji – pisze autor *U-bywania* – wciąż nie istniejący ptak, którego nie udało się wyhodować panu Lincolnowi/Derridzie, nie posiadający własnego »gniazda«, »odzywa się« w milczeniu tekstu rozbrzmiewającym zawsze w najgłośniejszych miejscach, gdzie rozlegają się trele i kwiipy terminów filozoficznych lub wyszukanych poetyckich metafor”. T. Sławk: *Ornit(c)ologia*. „FA-art” 1994, nr 4, s. 47.

<sup>13</sup> G. Bachelard: *Poetyka skrzydeł*. W: I d e m: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1995, s. 181–211.

szy”, na którą zmarły odpowie grobowym milczeniem lub słowami niezrozumiałymi dla żywych („Umarł nagle w obcym języku” – czytamy w *Sekwencie*, LDP). „Umierający umierają nie tyle w *samotności* – stwierdza gorzko Bauman – ile w *milczeniu*. [...] Zalamanie się komunikacji z umierającymi jest ceną, jaką my, mieszkańcy nowoczesnego świata, płacimy za luksus życia, w którym widmo śmierci zostało wypędzone na czas jego trwania”<sup>14</sup>. Po drugie:

Czyż wyraz tabu: śmierć (*la mort*), nie jest przede wszystkim tą monosylabą niemożliwą do wymówienia, do nazwania, do wyjawienia, którą zwykły człowiek, przyzwyczajony do stanu niepewności, musi sobie wstydliwie owijać w stosowne i przyzwoite peryfrazy<sup>15</sup>.

Mówiąc inaczej: „śmierć” okazuje się tym słowem, które trzeba nieustannie zagłuszać. Zagłuszać słowami „nie mającymi nic do powiedzenia” (*Ostatnie słowa*, PZW), pozbawioną sensu gadaniną, a wszystko po to, by odwracać uwagę od tego, co wkrótce nastąpi. To w końcu nie przypadek, iż sam leksem „śmierć” nie pojawia się w samym wierszu ani raz. Po trzecie wreszcie, zamknięta w „głuszczy” „głusza” odsyła nas do czającej się już w pobliżu pustki, miejsca, z którego nikt nie powraca, jak i do samotności otaczającej umierającego. Samotności tego, kto umiera, ale i tych, co pozostają. Niemożność dotrzymania mu kroku, niemożność udzielenia

---

<sup>14</sup> Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 157. Nie inaczej wygląda to ze strony tego, który umiera: „Poczucie osamotnienia jest naturalną konsekwencją niemożliwości spotkania się potrzeb człowieka umierającego z unikowymi zachowaniami otoczenia. Z najbliższymi dzieli go bariera niedomówień [...]. W swoich doznaniach emocjonalnych chory czuje się osamotniony ze względu na brak dostrzeganej szczerości u najbliższych. Zamiast umocnienia więzi ze współdomownikami w ostatnim okresie widzimy jej osłabienie”. M. Ogryzko-Wiewiórowska: *Umieranie i śmierć. Perspektywa socjomedyczna*. W: *W stronę socjologii zdrowia*. Red. W. Piątkowski, A. Titkow. Lublin 2002, s. 103 i 108.

<sup>15</sup> V. Jankélévitch: *Le Mort*. Paris 1966, s. 229. Cyt. za: Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 561.

pomocy odchodzącemu, rodzi uczucie bólu, ale też obcości. Obcości, która – jak pouczają badacze żałoby<sup>16</sup> – po pewnym czasie może przerodzić się w agresję, poczucie bycia zdradzonym, porzuconym. Wówczas zamiast „skargi umierającego” słyszymy narzekania tego, który pozostał. Monolog nad grobem daleki jest jednak od struktury trenu, poetyki lamentu. Nie przywodzi też na myśl poetyki nekrologu, hołdu czy mowy konsolacyjnej. Jako żywo za to przypomina małżeńskie wymówki:

Zdobądź się wreszcie na jakiś ludzki krok.  
Nie bądź pośmiertny. [...]

Nie odznaczaj się  
krzyżem. [...]

inc. „Zdobądź się wreszcie”, PZW

I po co ci ta śmierć.  
Zapisałeś się do niej.

I po ci te prawdy  
pochowane w grobach

*I po co ci ta śmierć, NOŚ*

Zrób coś wreszcie.  
Żywi nie są cierpliwi.

*Żywi nie są cierpliwi, NOŚ*

To wszystko uwydatnia, sygnalizowaną już uprzednio i podkreślaną w tych wierszach na różne sposoby, wzajemną obcość świata żywych i umierających. Jej obrazowym ekwiwalentem mógłby być (pojawiający się w jednym z utworów) ciąg symultanicznych obrazów, w których relacja z pogrzebu splata się opisem podróży samolotem:

<sup>16</sup> Zob. np.: M. Klein: *Żałoba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi*. W: *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992, s. 61–72; J. Brehan: *Thanatos. Chory i lekarz w obliczu śmierci*. Przeł. U. Sudołska. Warszawa 1993, s. 156–171 (rozdział poświęcony zjawisku żałoby).

Na Twój pogrzeb  
przypadł mój kolejny lot.

Ty startowałeś z siebie.  
Ja z lotniska Denver w Colorado. [...]

Moi przyjaciele patrzyli do góry.  
Twoi patrzyli w dół

inc. „Na twój lot”, PZW

I nie chodzi tu tylko o poetycki koncept. Ciąg geometrycznych opozycji (góra – dół, wznoszenie się samolotu w niebo – opuszczanie trumny do ziemi<sup>17</sup>) oraz fizyczna odległość dzieląca te dwa zdarzenia w istocie odsyłają do metafizycznego dystansu dzielącego dwa światy. Dlaczego jednak poetka nie próbuje go pokonać? Wszak jego istnienie jest równie oczywiste jak to, że literatura od swego zarania przynosi teksty, których temat stanowi transgresja, „żywych i umierających obcowanie”. Czemu tak nie dzieje się tutaj? Odpowiedzi może być kilka. Jednak te, które nasuwają się niemal automatycznie, ponownie prowadziłyby nas w kierunku tego, co zostało powiedziane w kontekście wcześniejszych analiz. Nie chcąc więc wracać do kuszącego, ale jednak nieco „rozmytego” problemu niewyraźności<sup>18</sup>, ponownie podnosić kwestii śmierci jako „Innego nowoczesnego świata”<sup>19</sup> i po raz kolejny poruszać zagadnienia komunikacyjnej awarii na linii żywi – umierający, trze-

<sup>17</sup> Gdyby spojrzeć na ten utwór szerzej, to opozycja „niebo – ziemia” zostaje rozszerzona jeszcze o jeden żywioł – wodę. Oto w wierszu *Pogrzeb* czytamy: „Za chwilę / **trumna** / **łódź podwodna** / zanurzy się / w ziemi” (*Pogrzeb*, SOP, podkr. – G.O.). Warto zwrócić uwagę, że jest to jedyne bezpośredni opis pogrzebu w tej liryce (pomijając wyimaginowane ceremonie żałobne opisane nieco wcześniej). Tyle że nic nie wskazuje, iż jest to pogrzeb kogoś naprawdę bliskiego.

<sup>18</sup> Jak zauważyła autorka wstępu do numeru „Tekstów Drugich” poświęconego temu pojęciu: „*Niewyraźność* to bardzo dobre hasło: można mówić o Bogu lub seksie. Żaden z tych tematów nie jest uprzywilejowany, a mogą być jeszcze inne – natura lub głębie »ja«, śmierć, narodziny, metafory, parable i symbole”. A. N a s i ł o w s k a: *Trzy trudne pojęcia*. „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 3.

<sup>19</sup> Z. B a u m a n: *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 158.

ba szukać odmiennego rozwiązania. Gdzie? Odpowiedź nie powinna zaskoczyć. Znowu tkwi ona najprawdopodobniej w wyznawanej tu tanatycznej filozofii, mimowolnie i mimochodem szerzonej *moriendi scientia*. Zanim spróbuję to wyjaśnić – pozwólcmy sobie na podwójny suspens – przyjrzyjmy się jeszcze pokrótce śmierci opisywanej z perspektywy trzeciej osoby.

## „Po trzeciej stronie nekrologu / przepis na kruche ciasteczka” – śmierć w trzeciej osobie

Od razu, bez zbędnych słów i niepotrzebnych komentarzy, oddajmy głos Jankêlêvitchowi, który najlepiej wprowadzi nas w istotę problemu:

Śmierć w trzeciej osobie jest śmiercią w ogóle, śmiercią abstrakcyjną i anonimową lub też czystą, jeśli rozważa się ją bezosobowo i pojęciowo<sup>1</sup>.

To po pierwsze. Po drugie:

Śmierć w trzeciej osobie stwarza problemy, nie zawierając w sobie żadnej tajemniczości: jest to przedmiot taki, jak każdy inny, przedmiot, który się opisuje i analizuje medycznie, biologicznie, demograficznie<sup>2</sup>.

– jak również – dodajmy – filozoficznie, antropologicznie, historycznie, semiotycznie, ekonomicznie czy wreszcie psychologicz-

---

<sup>1</sup> V. Jankêlêvitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Cichowicz, J.M. Godzimirski. Warszawa 1993, s. 65.

<sup>2</sup> Ibidem.



nie<sup>3</sup>. Także, co oczywiście interesuje mnie tutaj najbardziej, poetycko. To nie wszystko. Śmierć w trzeciej osobie, powiedzmy to, o czym autor *La mort* nie wspomina, to przedmiot naukowej wíwísekcji, artystycznej narracji czy filozoficznego studium, ale równocześnie to śmierć trzymana na dystans. To, mówiąc słowami autorki *Przechowalni ciemności*, „przelotna śmierć” (*Zdarzenia*, DZW), tyleż frapująca, co kompletnie obojętna. Raczej „przykra niespodzianka” (*Od tej chwili*, W) niż traumatyczne przeżycie. Zdarzenie zachodzące obok, ale nie na tyle blisko, by budzić niepokój. To śmierć, której znakiem są gazetowe nekrologi przeglądane bez emocji pomiędzy lekturą kulinarnych przepisów „na kruche ciasteczka” (*Honor tragedii*, 1999). To śmierć zupełnie nie dotycząca „Mnie”, nie mająca nic wspólnego z „Tobą”. Dająca komuś „wieczny odpoczynek”, a równocześnie nie zmuszająca nikogo bliskiego do „pracy żałoby”. Pozbawiona swej grozy, wyjąłwiona z dramatyzmu, odarta z tajemniczości. Społecznie oswojona, odpowiadająca bowiem, mniej więcej, heideggerowskiej wykładni tego, co kryje się w zwrocie „umiera się”:

W takim mówieniu pojmuje się śmierć jako coś nieokreślonego, co ostatecznie musi skądś nadejść, ale co na razie *jeszcze się* człowiekowi nawet *nie uobecníło* i dlatego nie jest groźne<sup>4</sup>.

Czyż w takim razie jest sens tu w ogóle o niej, o tej perspektywie pisać? Jeśli tak, to głównie dlatego, by podkreślić, że i ta optyka nie jest poetce obca. Wspólną cechą utworów reprezentujących tę kategorię jest to, że razem tworzą one coś w rodzaju kolekcji „lirycznych portretów ze śmiercią w tle”. Piszę „w tle”, ponieważ choć ich bohaterami są zarówno umierający, jak i umarli, to sam zgon rzadko stanowi centralny element obrazu. Można by powiedzieć, iż śmierć podobnie jak w życiu jest swoistą pointą ludzkie-

<sup>3</sup> Związki tanatologii z innymi dziedzinami nauki opisuje dokładnie Thomas. Zob. L.V.Thomas: *Tworzenie tanatologii*. Przeł. M. Kalinowski. W: *Wymiary śmierci*. Oprac. S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 11–32.

<sup>4</sup> M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 355–356.

go istnienia, tak i tutaj skrywa się zazwyczaj w finalnych zwrotkach, czai się w zgrabnych zakończeniach, ostatnie chwile (bohaterów) zamykając w ostatnich słowach (wiersza). Piszę „portretów”, bo pozwala na to zarówno charakter interesujących mnie tu utworów, jak i wieloznaczność tego leksemu, ale również pomny słów padających w jednym z wierszy:

Kostnica jest otwarta  
można ją oglądać  
cztery razy w tygodniu.  
Malarstwo się znudziło.  
Jest za bardzo żywe.

*Sala 101, DZW*

Te tanatologiczne obrazki z wystawy nie są na szczęście robione według jednej, ciągle tej samej matrycy. Przed tym zarzutem poetka broni się przede wszystkim różnorodnością przedstawianych w nich postaci. Czyich tu bowiem portretów nie ma? Raz jest to portret dziecka:

Dwunastoletniej dziewczyny umierającej na leukemię.

*Świt, TZW*

Innym razem cierpiącego na schizofrenię mężczyzny:

Schizofrenik z pietyzmem rozdawał na piętrze  
swoje życie na jeszcze na jeszcze na więcej [...]   
ale śmierć mu sprawiła przykrą niespodziankę.

*Od tej chwili, W*

A jeszcze innym zbiorowy portret pensjonariuszy szpitala, którym, jak ironicznie stwierdza autorka *Korytarza*, „grozi śmierć na całe życie. / Dlatego muszą bardzo na siebie uważać. / Rozwiązywać krzyżówki jedynie poziomo. / Pionowe kwestie pozostawić żywym”, a równocześnie zazdroszczącym:

nagle rozstrzelanym  
że nie zdążyli pojąć anatomii śmierci

ani nie dokonali jej ogólnej sekcji.  
 (Stężenie mięśni. Ostygnięcie zwłok.  
 Zmętnienie rogówki oka) [...]

Koryciarz, DZW

Ukoronowaniem tej tanatologicznej kolekcji zdają się – nakreślone w ostatnich tomach – swoiste portrety trumienne znanych osób. Zbiory Lipskiej zawierają między innymi portrety umierającego na gruźlicę Keatsa (*John Keats*, 1999), „nawróconego na grzech Kalwina” (*Kalwin*, SZ)<sup>5</sup>, czy obraz ostatnich chwil autora *W poszukiwaniu straconego czasu* (*Marcel*, SZ). Co ciekawe, nie są to tylko luźne impresje, relacje beztrzesko ignorujące historyczną prawdę. Oto na przykład wiersz o francuskim pisarzu odpowiada niemal dokładnie opisowi jego śmierci zawartej w klasycznej biografii Prousta autorstwa (*nomen omen*) Paintera. Fikcja więc śmiało miesza się tu z rzeczywistością, a rzeczywistość – by posłużyć się zgrabnym zwrotem Ireneusza Opackiego – z „Wielkim Kłamstwem Poezji”<sup>6</sup>:

O czym myślał parę minut po piątej  
 18 listopada 1922 roku.

Dygresja mroku za oknem.  
 Piwo z lodu od Ritza. [...]

*Zostaw mnie, chcę być sam Celestyno.*

O piątej trzydzieści już nie żył<sup>7</sup>.

Marcel, SZ

<sup>5</sup> Kalwina, który w jednym ze swych kazań napominał: „[...] miejmy zawsze śmierć przed oczami, jedną nogą bądźmy zawsze na tamtym świecie”. Cyt. za: Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 298.

<sup>6</sup> I. Opacki: *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*. W: I d e m: *W środku niebokręga. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 173.

<sup>7</sup> Przywołajmy odpowiedni fragment książki Paintera: „W sobotę 18 listopada 1922 roku był jeszcze przytomny. O dziesiątej posłał Odiliona do Ritza po piwo z lodu. [...] *Zostaw mnie, chcę być sam* – szepnął. Celesta stała przy drzwiach [...]”. G. D. Painter: *Marcel Proust. Biografia*. Przeł. A. Frybesowa. T. 2. Warszawa 1972, s. 434–435.

Czy istnieje coś, co łączy te wszystkie obrazy? Owszem, wszystkie one zdają się pełnić identyczne funkcje. Po pierwsze, uwydatniają nekrologiczność tego świata. Parafrazując Szymborską, można by powiedzieć, iż w świecie poetyckim Lipskiej – jeśli chodzi o śmierć – „te same, czarno na białym panują tu prawa” (*Radość pisanania*), co poza nim. Innymi słowy: „śmierć na kartce papieru” (*Niedorzeczność piękna*<sup>8</sup>, GPG) niewiele się w istocie różni od tej, którą znamy z realnego świata. Jest ona nieodłącznym elementem historii:

Każdy naród posiada historię. [...]   
W przeszłości widać ją   
na cmentarzach.

*Nie fair, DZW*

Dotyczy jednostek, ale i całych zbiorowości:

Kolacja na stole przywalona gruzem.   
Rączki rodzeństwa trzymające gruzy   
garnuszków. [...] Rejs spóźnionych   
sejsmografów nad drgającym miastem. [...]

*Trzęsienie ziemi, TZW*

Cywilizacji, ale i natury:

Dlaczego tak się cieszysz, że ocalałeś? [...]   
Nawet mysz nie przeżyła. Ani nietoperz.   
Ani świergotek drzewny ani trupia główka.   
Ani trawa. Ani kamień. [...]

*Dlaczego tak się cieszysz, że ocalałeś?, NOŚ*

To nie wszystko. „Wirus przemijania” (*My* 1998, 1999) szerzy się, nie zważając na swoje ofiary. I tutaj bowiem przed śmiercią nie

---

<sup>8</sup> Przytoczone słowa pochodzą z prozy poetyckiej otwierającej jeden z wyborów wierszy poetki. E. Lipska: *Niedorzeczność piękna (wstęp)*. W: Eadem: *Godziny poza godzinami*. Warszawa 1998, s. 8.

chroni żadna ziemską władza ni potęga (*Mądry król*, W)<sup>9</sup>. Nie wybawia od niej religia (*Kalwin*, SZ) czy sława (*Kiedy w moim kraju umiera wielki poeta*, 1999). Nie ratuje przed nią miłość (*S.O.S.*, CZW), szaleństwo (*Od tej chwili*, W), dziecięca niewinność (*Odział IV*, CZW).

Po drugie, wszystkie te obrazy, poetyckie szkice i portrety, znanych i nieznanymi, fikcyjnych i rzeczywistych bohaterów, którzy „umarli nie odzyskawszy śmierci” (*Hannah Arendt*, 1999), doskonale zdają się mieścić w klasycznej ikonografii *vanitas*. Ikonografii, która na różne sposoby mówi:

Oto umieram, odchodzę ze świata, w każdej chwili srogi  
gad mnie toczy, robak śmierci. A także: bądź gotowy, nie  
ujdziesz! [...] *Vanitas* odślania marność, nietrwałość, prze-  
mijalność życia i materii, uczuć i rzeczy<sup>10</sup>.

Aby tę ideę odpowiednio wyrazić, poetka nie próbuje straszyć czytelników obrazami makabry, widokiem nagich szkieletów i gołych czaszek, opisami ciała w rozkładzie (*Transi*). Autorka *Żywej śmierci* postępuje subtelniej, ale też tamte formy – aktualnie obecne przede wszystkim w filmowej odmianie horroru – dzisiaj budziłyby raczej śmiech niż przerażenie. Kreśląc portrety umarłych, Lipska nie tyl-

---

<sup>9</sup> Warto zwrócić uwagę, iż wybór króla na bohatera wiersza nie jest tu wcale przypadkowy. Utwór poetki zdaje się bowiem całkiem zgrabną współczesną parafrazą mitu o królu i śmierci. Jak pisze Edgar Morin: „Istnieje mit o królu i śmierci. Wszechmoc króla okazuje skrajną bezsilność człowieka wobec śmierci. Sam król odczuwa w głębi duszy tę bezsilność żyjąc w swoim ogromnym pałacu boi się śmierci. Stąd wywodzi się sadyzm Nerona, który kazał tracić wciąż nowe ofiary, by mścić się na śmierci, nie oszczędzającej nawet jego [...] Król chce rozrywki, chce świętować, słuchać pieśni, chce pograć się w zapomnienie, ponieważ ten, kto zapomina o śmierci, zapomina o sobie”. E. M o r i n: *Antropologia śmierci*. W: *Antropologia śmierci...*, s. 102–103. Przypomnijmy: król z utworu Lipskiej choć „o śmierci myśli”, to równocześnie zdaje się szukać o niej zapomnienia, skoro „król się obżera. Drze sukienki / pannom rumianym smukłym giętkim”. Nie obca jest mu również prze-moc wszak „Zgrabnie nawraca wrogów swych / miecz odkładając wciąż na jedno miejsce” (*Mądry król*, W).

<sup>10</sup> Z. Mikołajko: *Mała vanitas (z kręgu Philippe'a de Champaigne)*. W: *Idem: Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*. Gdańsk 2001, s. 71–72.

ko podkreśla ludzką znikomość i nekrologiczność świata, w którym wszyscy żyjemy. Także choć na chwilę udziela im głosu. Zmarli zaś zgodnym chórem zdają się wypowiadać te same słowa napomnienia żywych: *Quod sum eris, quod es antea fui*. Śmierć anonimowego chorego nie budzi przecież specjalnego żalu. Nie wpędza w depresję. Nie wywołuje przerażenia, podobnie jak śmierć, o której słyszy się w telewizji. Może natomiast sprawić, iż ku swemu zdziwieniu opowiadająca o niej bohaterka wiersza zauważy pewną zmianę:

Od tej chwili nie wierzę własnej schizofrenii  
jażń skutecznie sprawdzając.

*Od tej chwili, W*

Nawet najbardziej romantyczna śmierć romantycznego poety z dzisiejszej perspektywy nie jest już dramatycznym wydarzeniem<sup>11</sup>. Upływ czasu sprawił, że stała się ona historycznym epizodem, jakich wiele. Jednym z wielu faktów zamieszczanych w podręczniku literatury. Ni mniej, ni bardziej ważkim od innych. Może jednak stać się przedmiotem wiersza. Wiersza, w którym tamto „historyczne wydarzenie” okaże się niezwykle ważne, bo odkryje przed piszącym jego przeznaczenie:

Tak naprawdę  
kochała go  
tylko gruźlica. [...]

Już trzecie jego życie  
kaszle **we mnie** [...]

*John Keats, 1999, podkr. – G.O.*

---

<sup>11</sup> Oczywiście można się spierać, czy faktycznie gruźlica była najbardziej romantyczną śmiercią w tamtych czasach. Niezależnie jednak od efektu tego sporu warto w tym miejscu przywołać cytowaną przez Susan Sontag rozmowę Byrona z Morem: „Wyglądam blado – powiedział Byron, patrząc w lustro – Chciałbym umrzeć na gruźlicę”. Dlaczego? – spytał jego naprawdę chory przyjaciel, który odwiedzał go w Patras w lutym 1828 roku. „Ponieważ damy powiedziałaby: spojrzcie na biednego Byrona, jak ciekawie wygląda umierając”. S. Sontag: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. Anders. Warszawa 1999, s. 34–35.

Pomijając wielbicieli oraz kolejnych biografów, śmierć Prousta po osiemdziesięciu latach od tego wydarzenia dla niewielu w istocie ma znaczenie. Jest jedną z dat w literackim biogramie. Jednym z wielu zgonów. A zmarłych jest przecież – jak poetycko stwierdza badacz mało poetyckiego problemu – „tylu, ile jest gwiazd w galaktyce”<sup>12</sup>. Ta śmierć może jednak stać się przedmiotem wiersza, w którym „śmierć w trzeciej osobie” przypomni komuś, że istnieje jeszcze perspektywa drugo- i pierwszoosobowa, że „jego” śmierć mówi coś również o „Mnie” i o „Tobie”:

O piątej trzydzieści już nie żył.

Jest 2001 rok. Krawędź stycznia.

Bezpotomny czas.

Nasze drogi oddechowe

**zbliżają się do siebie.**

*Marcel, SZ, podkr. – G.O.*

Jak widać – wbrew zaprezentowanej na początku koncepcji – śmierć w trzeciej osobie wcale nie musi być wydarzeniem kompletnie obojętnym. Choć odległa, może stać się czymś bliskim. Trzeba tylko „zmać” jej abstrakcyjność konkretem, a charakterystyczny dla niej dystans nieco ograniczyć. Pozwolić, by „ja” i „on/ona” mogło się spotkać w kilku wersach. Płynące z takiej fuzji napomnienia usłyszeć daje się bez trudu. W ten sposób śmierć w trzeciej osobie – zgodnie ze swą specyfiką – nadal jest pustką nie pozostawiającą „wielkich pustek w domu”. Dalej pozbawiona jest grozy, wyjąłowana z dramatyzmu, odarta z tajemniczości. Ale też dzięki temu można z nią bez strachu obcować. Oswajać się. A o to przecież tu chodzi.

---

<sup>12</sup> L.V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 5.

# „Śmierć dla początkujących i zaawansowanych” – współczesne *ars moriendi*

*Tu pytam czy to nie szaleństwo  
z trwogi przed śmiercią umierać?*<sup>1</sup>

*Szkoda, że we współczesnym świecie  
nikt nas nie uczy śmierci*<sup>2</sup>

„Nic dwa razy się nie zdarza / i nie zdarzy. Z tej przyczyny / zrodziliśmy się bez wprawy / i pomrzemy bez rutyny”<sup>3</sup> – pisała Wisława Szymborska w jednym ze swych najbardziej popularnych liryków. Zważając na estradową karierę tego „filozoficznego szlagieru”<sup>4</sup>, poetycki wywód można by podeprzeć słowami muzyka. Muzyka, muzykologa, ale i – przede wszystkim – cytowanego tu już wielokrotnie tanatologa. Oto autor monumentalnego dzieła *Le mort* w pewnym miejscu stwierdza:

---

<sup>1</sup> *Oko jastrzębia*, SOP.

<sup>2</sup> *Modlitwa o dobrą śmierć*. Z Jeanem Delumeau rozmawia Piotr Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 17, s. 10.

<sup>3</sup> W. Szymborska: *Nic dwa razy*. W: Eadem: *Wiersze wybrane*. Kraków 2000, s. 28.

<sup>4</sup> Autorką tego określenia jest M. Baranowska. Zob. M. Baranowska: *Straszne światło stoicyzmu*. „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 62. Przypomnijmy, że utwór Szymborskiej posłużył za tekst piosenki m.in. Korze i Łucji Prus.



Człowiek, z konieczności, styka się ze śmiercią, improwizując bez przygotowania: natychmiastowość śmierci jest dosłownie *improwizowana*, owo zdarzenie obraca wniwecz wszelką grę na zwłokę<sup>5</sup>.

Zanim to jednak nastąpi, nim grający na zwłokę zamieni się w zwłoki, można już tylko zasugerować, by wzorem króla z dramatu Ionesco prosił o wstawiennictwo Umarłych:

Wy wszyscy niezliczeni, którzyście umierali przede mną, powiedzcie, jakieście to robili, żeście umarli... Nauczcie mnie. Wasz przykład niechaj mnie pocieszy, niech oprę się o was, jakbym szedł o kulach, jakby mnie przytrzymwały braterskie ramiona. Pomóżcie mi przekroczyć próg, któryście przekroczyli. Wróćcie na tę stronę, na chwilę, żeby mi podać dłoń<sup>6</sup>.

A gdyby jednak – pozwólmy sobie na odrobinę przekory – rutyna mogła okazać się w takiej sytuacji przydatna? Wszak skoro uzyskanie wprawy w narodzinach nie jest (niestety?) możliwe, to może przynajmniej śmierć da się jakoś przećwiczyć? Przećwiczyć tak, by uniknąć wpadki tuż przed opadnięciem kurtyny. A gdyby w dodatku – wbrew wcześniejszej sugestii – szukać jednak pomocy nie wśród zmarłych, lecz wśród żywych? Czy to jednak w ogóle możliwe? „Oczywiście” – odpowiedziałby zapewne autor *Listów moralnych do Lucyliusza* – w końcu „chwalebna to rzecz nauczyć się umierać”<sup>7</sup>. „Rzecz jasna” – potwierdziłby bez wahania słowa poprzednika (niekoniecznie się do tego przyznając) któryś z autorów średniowiecznych traktatów *Ars moriendi*, podkreślając równocześnie trud związany z uzyskaniem tej umiejętności:

---

<sup>5</sup> V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekład S. Cichowicz, J.M. Godzimirski. Warszawa 1993, s. 60.

<sup>6</sup> E. Ionesco: *Król umiera, czyli ceremonie*. W: *Idem: Teatr*. Przeł. A. Tarn. T. 2. Warszawa 1967, s. 374.

<sup>7</sup> Seneka: *Listy moralne do Lucyliusza*. W: *Idem: Pisma filozoficzne*. Przeł. L. Joachimowicz. T. 1. Warszawa 1965, s. 98.

Sztuką nad sztukami, najwyższą umiejętnością jest umieć dobrze umierać. [...] Nie jest zatem sztuka umierania nauką błahą, którą aby poznać, trzeba abyś umarł dla świata i grzechów<sup>8</sup>.

„Rzecz jest nie tylko możliwa, ale i konieczna” – dodałby pewnie autor *Prób*, albowiem „jeśli nas śmierć przeraża, w jaki sposób możliwa jest nam ująć jeden krok bez drżenia?”<sup>9</sup>. Ten zaimprovizowany naprędce dialog można by swobodnie kontynuować. Arbitralnie wprowadzać kolejnych rozmówców, ku zgorszeniu systematyków płatać epoki, mieszać kultury, rodzaje, gatunki, poetyki. W duchu anarchii traktat *O starości* można by na przykład zestawzić z *Tybetańską księgą umarłych* („jakkolwiek książkę tę napisano rzekomo dla umarłych, w rzeczywistości traktuje ona o życiu”<sup>10</sup>), klasyczne chrześcijańskie *ars moriendi* spróbować porównać z *mori discere* antycznych filozofów (miałoby to sens, gdyby wcześniej nie dokonał tego Włodarski), a zachowanie Montaigne’a, który, jak sam zapewnia, z ogromnym upodobaniem słuchał „o śmierci ludzi, jakie słowa rzekli, jakie oblicze, jaką postawę mieli przy tym”<sup>11</sup> skonfrontować z postawą niejakiego Sterbengrafa (bohatera powieści Theodora Gottfrieda Hippla), który:

zmienił swój zamek w klasztor oddany kultowi śmierci, gdzie studiował proces śmierci i uczył się z nią obcować. Znajdowała się tam fabryka trumien, sala dydaktyczna ozdobiona symbolami śmierci, mauzoleami, grobowcami, urnami i butelkami zawierającymi łzy. Graf przybrał nawet szczególnie sposób chodzenia na palcach, krok umar-

---

<sup>8</sup> Valentinus: *Opusculum ex floribus scripturarum collectum De arte moriendi*. Lipsk 1484, s. 6. Cyt. za: M. Włodarski: *Ars Moriendi w literaturze polskiej XV i XVI wieku*. Kraków 1987, s. 60–61.

<sup>9</sup> M. de Montaigne: *Jako filozofować znaczy się uczyć się umierać*. W: Idem: *Przeł. T. Żeleński (Boy)*. T. I. Warszawa 1957, s. 153.

<sup>10</sup> *Bar-do thos-grol – czyli tybetańska księga umarłych*. Przeł. I. Kania: „Literatura na Świecie” 1985, nr 8–9, s. 5.

<sup>11</sup> M. de Montaigne: *Jako filozofować znaczy się uczyć się umierać...*, s. 153.

łych (Totentrtritt), który nazwał tańcem śmierci. Treścią jego życia była nauka o umieraniu, a głównym jego zatrudnieniem było przyglądanie się ludziom umierającym<sup>12</sup>.

Ten dosyć chaotyczny zarys tematu „dobrego (i złego) umierania” można by śmiało kontynuować. Kontynuować, systematyzować, rozpisywać na kolejne nazwiska i teksty. Rzecz jednak nie w tym – uprzedźmy od razu – by tworzyć tu monografię zjawiska. To wymagałoby zupełnie osobnej i – bądźmy szczerzy – kilkakrotnie przekraczającej objętość niniejszego tekstu pracy. Jeśli więc pozwoliłem sobie na przywołanie owych dzieł i twórców, to przede wszystkim dlatego, by przypomnieć, z jak rozległą i różnorodną mamy tu do czynienia tradycją. Czy można uznać, iż Ewa Lipska jest jej współczesną kontynuatorką? Zważywszy zarówno na autorskie deklaracje („ze śmiercią jestem pogodzona”<sup>13</sup>), stałą obecność Thanatosa towarzyszącego bohaterom tych wierszy przez blisko czterdzieści lat artystycznej drogi, podczas której leksem „umierać” odmieniany był przez pierwszą, drugą i trzecią osobę, „śmierć” zaś deklinowana była przez wszystkie przypadki, powyższe pytanie śmiało można by zaliczyć w poczet pytań retorycznych. Wątpliwości rodzą się w momencie, gdy próbujemy określić, co konkretnie łączy twórczość autorki *Żywej śmierci* z interesującą nas tutaj tradycją. Na pierwszy rzut oka... niewiele. Niewiele, jeśli zgodnie z logiką najprostszych i najbardziej oczywistych skojarzeń oczekiwalibyśmy tu czegoś w rodzaju współczesnej (i poetyckiej) wersji klasycznej chrześcijańskiej „sztuki umierania”. Próżno tu wszak szukać, tak charakterystycznych dla tego rodzaju piśmiennictwa gotowych recept, zbiorów przepisów, odpowiednich pouczeń. I to zarówno tych związanych z „poprowadzeniem człowieka drogą ku granicy życia doczesnego, by moment osiągnięcia tego punktu nie był dla odchodzącego przykrym zaskoczeniem”<sup>14</sup>, jak i tych, które

<sup>12</sup> Cyt. za: J. Białostocki: *Pleć śmierci*. Gdańsk 1999, s. 132–133.

<sup>13</sup> *Czas przyspiesza jak pociąg*. Z Ewą Lipską rozmawia Katarzyna Kubisiowska. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 50, s. 15.

<sup>14</sup> M. Włodarski: *Ars Moriendi...*, s. 152.

dotyczą już ściśle „chwil poprzedzających przekroczenie granicy” i należą do nich te „formalności”, od których zależy, czy po drugiej stronie otworzy się przed duszą zmarłego gościniec wiodący do zbawienia<sup>15</sup>. Darmo też liczyć na szczegółowe rady dotyczące w miarę bezbolesnego przeżycia czyjejś śmierci, procedury postępowania z żałobnikami, opisy konkretnych sposobów zachowań *moribunda*, jak i tych, którzy towarzyszą mu w ostatnich chwilach. Dlaczego poetka nie sięga po sprawdzone środki? Czy chodzi o to, że poezja nie jest odpowiednim medium do prezentacji tego rodzaju nauki? Biorąc pod uwagę różnorodność (gatunkową i rodzajową) wykorzystywanych niegdyś form przekazu, wydaje się to mało prawdopodobne. W istocie chodzi bowiem o wiarę. Wiarę w skuteczną moc tego rodzaju „medycyny duchowej” – wszak „wirus przemijania” (*My* 1998, 1999), choć w skutkach zawsze taki sam, (nie)przeżywany jest przecież na różne sposoby – jak i wiarę będącą warunkiem *sine qua non* każdej „sztuki umierania”. Dramatyzmu śmierci nie łagodzi tu wszak religijne pocieszenie:

Nawet gwiazda nie spadła z nieba  
na moich oczach  
przyznaje książdź.

*Pogrzeb, SOP*

Brak tu, nieodzownej w tamtych tekstach, eschatologicznej perspektywy na „rajski przebyt”, który w tym wypadku – przypomnijmy „niewierzące myśli” (*Sokowirówka*, JA) bohaterów tej poezji – jawi się jedynie jako dosyć wątpliwe i mało pewne „wyjście awaryjne”:

Zapytany przez sąsiada w windzie  
co sądzi o życiu pozagrobowym  
odpowiada: *to tylko wyjście awaryjne*.

*Wyjście awaryjne, SCZ*

Tym samym poetka nie korzysta również, bo też nie miałoby to najmniejszego sensu, z rozbudowanego zespołu form przekazu i sta-

---

<sup>15</sup> Ibidem.

łych rozwiązań „fabularnych” nauki o kresie: psychomachii, sporu duszy z ciałem, dialogu ze Śmiercią. To pierwszy powód tej obojętności na dokonania Jana Gersona, Mateusza z Krakowa, Valentinusa i wielu, wielu innych. Powód główny, ale nie jedyny. Drugi zdaje się ściśle związany z tym, co można by nazwać „duchem czasu” (lub jego brakiem). Chodzi o to, oddajmy głos francuskiemu uczonemu, iż:

Obecnie śmierć jest z naszych obyczajów tak wymazana, że z trudem ją sobie wyobrażamy i pojmujemy. Dawna postawa, kiedy śmierć była jednocześnie bliska, swojska i pomniejszona, słabiej odczuwana, zbyt kontrastuje z naszą postawą, kiedy budzi taki strach, że nie śmiemy wymówić jej imienia<sup>16</sup>.

Taki stosunek do Thanatosa wymusza metody zupełnie inne od stosowanych kiedyś. Podejście współczesnych do śmierci wymaga, jeśli można tak powiedzieć, ich odpowiedniego podejścia. Błąd w zakresie dydaktyki łatwo może doprowadzić do sytuacji opisanej w jednym z wierszy:

Pani nie ma nadziei?  
Pani nas przeraża. [...]  
Pani wierzy? Nie wierzy?  
Pani nas przeraża.  
Uciekamy od pani.

*Pytania na spotkaniu autorskim, NOŚ*

Wina niekoniecznie leży tu w braku dydaktycznych umiejętności. To raczej problem strachliwej, a także – co bardziej prawdopodob-

---

<sup>16</sup> Ph. Ariès s: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1992, s. 41. Komentujący ten cytat Zygmunt Bauman zwracał uwagę, iż nie chodzi tu jedynie o proste przeciwstawienie, w którym przeszłość wartościowana jest jednoznacznie dodatnio: „*Oswojona* nie znaczy łagodna, *bliska* nie znaczy chętnie brana w objęcia, *swojska* nie znaczy przyjmowana bez niechęci. Śmierć przerażała w każdych czasach”. Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 114–116.

ne – niechętniej trudnej prawdzie publiczności. W końcu nie trzeba nam do tego antropologa kultury, by wiedzieć, że „samowiedza u ludzi, gdy w grę wchodzi ich własna skończoność, nie jest wiedzą radosną ani artykułowaną w sposób beznamiętny, ani werbalizowaną rzeczowo w toku powszedniego życia”<sup>17</sup>. Cóż więc robić, aby do takiej sytuacji nie doszło? Jak i – przede wszystkim – co mówić o śmierci, by czytelnik, niczym bohater jednego z wierszy, nie „zasypiał z krzykiem” (*Nerwica*, CZW)? W jaki sposób postępować, by tradycyjne *memento mori* nie budziło trwogi? Odpowiedź, wbrew pozorom, nie jest specjalnie skomplikowana. Może dlatego, iż w istocie nauka płynąca z tych wierszy jest niezwykle prosta. Poetka nie udaje, że propagowana tu „medycyna duchowa” skutecznie wzmacnia system odporności przed śmiertelną trwogą, trwale zabezpiecza przed „wirusem przemijania” (*My* 1998, 1999) i „chorobą na śmierć”. Nie twierdzi również, iż jest w posiadaniu jedyne lekarstwo, którego zażywanie i ściśle przestrzeganie załączonej doń „instrukcji obsługi” („działa tylko śmierć / program dziewięćdziesiąty dziewiąty” – czytamy w wierszu *Instrukcja obsługi*, SOP) zagwarantuje, że człowiek „umrze ortograficznie” (*Dyktando*, PZW). Tego wszystkiego tu nie ma, ale też trudno byłoby sobie wyobrazić, aby w dzisiejszych czasach taki zestaw rad, porad, poleceń i reguł traktować poważnie. Niezwykle poważnie podchodzi się tu natomiast do słów Jankèlèvitcha:

Poznanie śmierci może być śmiało nazwane „rozpoznanieniem”, jak platońska „anamneza” – przypomnieniem. [...] Człowiek przygotowuje się by być zaskoczonym przez najmniej z zaskakujących rzeczy tego świata. pewnego dnia uzmysławia sobie coś, o czym wiedział już od dawna. [...] Doświadczenie to nie będąc oświeceniem, nie jest także zdobywaniem jakiejś nowej wiedzy: doświadczenie to jest odkryciem pewnej zapoznanej głębi<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> S. Cichowicz: *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*. W: *Antropologia śmierci...*, s. 7.

<sup>18</sup> V. Jankèlèvitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci...*, s. 53.

Poetka pamięta i właśnie dlatego stara się „przypominać”. Wbrew pozorom nie jest to wcale rzecz łatwa, zważywszy, iż mamy tu do czynienia z wiedzą poniekąd oczywistą, ale też systematycznie i skutecznie wypieraną z indywidualnej i zbiorowej pamięci. W tym kontekście wybór poetki, by swoje *ars moriendi* oprzeć przede wszystkim na „przypomnieniu” („anamneza” to przecież również „wywiad lekarski, dowiadywanie się przed zbadaniem pacjenta o jego dolegliwości, ustalanie historii choroby”<sup>19</sup>!) wydaje się nie tylko jak najbardziej słuszny, ale w istocie jedyny sensowny. W końcu nie sposób nauczyć kogoś „sztuki umierania” – niezależnie od tego, czy jest on „najlepszym” czy „najtępszym uczniem w szkole świata” – póki nie pamięta on (lub nie chce pamiętać) o istnieniu śmierci. Na tym nie koniec. Trzeba jeszcze sprecyzować problem. Zapytać: o czym konkretnie poetka stara się w swych wierszach „przypominać”? I oto wreszcie znajdujemy się w swoistym „miejscu wspólnym” wszelkich „sztuk umierania” – o tym, iż śmierć jest nie tylko zdarzeniem w czasie, finalnym akordem ludzkiej egzystencji, który w dodatku – dla bezpieczeństwa i dobrego samopoczucia żyjących – powinien być ledwo słyszalny, zagrany w pustej (szpitalnej) sali, bez audytorium oraz towarzystwa, „pianissimo, i żeby tak się wyrazić na puentach”<sup>20</sup>. Tym samym podkreśla się nieustannie procesualność i temporalność tego, co w powszechnym odczuciu jawi się jako zdarzenie. Mówiąc wprost: wyraźnie akcentuje się to, iż z każdym nowym dniem „wchodzimy w nowe śmierci” (*Przeegraliśmy, NOŚ*) i „że nie umiera się / **ani jutro ani wczoraj**” (*Notatka*, 1999, podkr. – G.O.), lecz dzisiaj, teraz, każdego dnia, nieustannie, od chwili narodzin. Dlatego *ars moriendi* nie jest wcale nauką przeznaczoną do głoszenia w szpitalach czy hospicjach, gdzie główne audytorium stanowiliby ludzie starzy, chorzy, umierający. Poetka pisze tak o tym:

<sup>19</sup> W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1968, s. 51.

<sup>20</sup> V. Jankélévitch: *La mort*. Paris 1966, s. 202. Cyt. za: Ph. Ariès: *Człowiek i śmierć...*, s. 561.

Jesteś wybrańcem bogów.  
Ucz się śmierci wcześniej. [...]

Przepytaj siebie.  
Przepytaj na żywo.

*Ucz się śmierci. PZW*

Komuna? Zgoda, ale też obrona tu metoda „przypomnienia” i stosunek współczesnych do śmierci skazuje piszącego na takie właśnie komunały. Zwraca się tu również uwagę na powszechny, ale i jednostkowy wymiar ludzkiego umierania; pisząc o śmierci w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie, poetka podkreśla, iż „nie **umiera się**” (*Notałka*, 1999, podkr. – G.O.), ów zaimek zwrotny bowiem zwraca się tyleż ku wszystkim, co ku nikomu. W tym miejscu najlepiej odwołać się bezpośrednio do słów autora *Bycia i czasu*, któremu poetka najprawdopodobniej zawdzięcza ten koncept:

Analiza owego „umiera się” odsłania niedwuznacznie sposób bycia powszedniego bycia ku śmierci. W takim mówieniu pojmuje się śmierć jako coś nieokreślonego, co ostatecznie musi skądś nadejść, ale co na razie *jeszcze się* człowiekowi nawet *nie uobecniło* i dlatego nie jest groźne. [...] Publiczna wykładnia jestestwa powiada: „umiera się”, gdyż w ten sposób każdy inny i ja sam możemy sobie rzec: ciągle jeszcze nie ja; albowiem owo Się to *Nikt*. Umieranie, które w sposób z istoty nie do zastąpienia jest moje, zostaje obrócone w przytrafiające się owemu Się zdarzenie o charakterze publicznym<sup>21</sup>.

Kłopot w tym, powiedzieliby w tym miejscu sceptycy, że filozofia (nawet takiego rodzaju) ma dzisiaj status nauki abstrakcyjnej, życiowo bezużytecznej, nie mającej ambicji radzić ludziom, jak żyć, a tym bardziej w jaki sposób umierać. Tu zaś trzeba wskazać praktyczne, właśnie „życiowe” konsekwencje takiego sposobu myślenia. Jaki jest w istocie cel tego „przypomnienia”? Co poetka chce

<sup>21</sup> M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 355–356.



w ten sposób osiągnąć? Czy – jak niegdyś – myśl o śmierci ma przede wszystkim wywoływać lęk? Napawać strachem? W żadnym razie. Odpowiedź na postawione pytania (ponownie zerknijmy do książki leżącej na nocnym stoliku poetki) podsuwa Michel de Montaigne:

Na początek odejmijmy śmierci największą przewagę nad nami, obierzmy drogę przeciwną owej pospolitej: odejmijmy śmierci dziwność, obcujmy z nią, przywyknijmy do niej; hodujmy ją w myśli jako nieustanną towarzyszkę, w każdej chwili przedstawiamy ją w wyobraźni i pod wszelką postacią. (...) Nie wiadomo, gdzie śmierć na nas czeka: oczekujmyż jej wszędzie. [...] W zdrowiu czy w chorobie, na pełnym morzu czy we własnym domu, w bitwie czy w spoczynku, śmierć jest nam zarówno bliska. [...] Tak nieustannie hodując w sobie te myśli i obcując z nimi jestem w każdej chwili tak przygotowany jak człowiek być może, i nadejście śmierci nie będzie dla mnie żadną niespodzianką. [...] Najbardziej martwa śmierć jest najzdrowsza<sup>22</sup>.

W ten sposób *ars moriendi* okazuje się w istocie bliskie *ars vivendi*. Aby „umrzeć ortograficznie” (*Dyktando*, PZW), trzeba przestrzegać pewnych reguł i zasad<sup>23</sup>. Tyle tylko, że te dotyczą życia, nie śmierci. Jakie to zasady? Na przykład należy pamiętać o tym, aby:

Naród  
nie napisać przez tłum otwarty. [...]  
Odmienić się  
ale nie przez przypadek.

---

<sup>22</sup> M. de Montaigne: *Jako filozofować znaczy się uczyć się umierać...*, s. 149–151.

<sup>23</sup> Być może koncept życia jako tekstu, swoistego dyktanda ma swoją genezę w ikonografii związanej z klasycznymi „sztukami umierania”. Zamieszczone w niektórych traktatach ilustracje przedstawiały umierającego oraz anioła i szatana, studiujących *liber vitae*. Jak pisze Ariës: „Księga ta jest więc jednocześnie historią człowieka, jego biografią i książką rachunkową o dwóch kolumnach: po jednej stronie, to co dobre, po drugiej to, co złe”. Ph. Ariës: *Człowiek i śmierć...*, s. 110.

Uważać  
aby miłość nie napisać oddzielnie  
tak jak czarna jagoda albo pierwszy lepszy. [...]

*Dyktando, PZW*

Opisana tu metoda sprawia, iż człowiek – wbrew cytowanemu na początku słowom Szymborskiej – nabiera jednak „śmiertelnej rutyny”. Śmierć zostaje bowiem odarta ze swej tajemniczości i grozy. Staje się wydarzeniem nieuniknionym, ale i od dawna oczekiwanym. Tragicznym, ale i zwyczajnym. Dramatycznym, ale – co najważniejsze – udomowionym. Przynajmniej do pewnego stopnia...

# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

### Zbiory wierszy Ewy Lipskiej

*Wiersze*. Warszawa 1967 – **W**.

*Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970 – **DZW**.

*Trzeci zbiór wierszy*. Warszawa 1972 – **TZW**.

*Czwarty zbiór wierszy*. Warszawa 1974 – **CZW**.

*Piąty zbiór wierszy*. Warszawa 1978 – **PZW**.

*Żywa śmierć*. Kraków 1979 – **ŻŚ**.

*Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Kraków 1982 – **NOŚ**.

*Przechowalnia ciemności*. Warszawa 1985 – **PC**.

*Strefa ograniczonego postoj*u. Warszawa 1990 – **SOP**.

*Stypendyści czasu*. Warszawa 1994 – **SCZ**.

*Ludzie dla początkujących*. Poznań 1997 – **LDP**.

1999. Kraków 1999 – **1999**.

*Sklepy zoologiczne*. Kraków 2001 – **SZ**.

*Ja*. Kraków 2003 – **JA**.

*Serca na rowerach. Wiersze do piosenek*. Kraków 2004.

*Gdzie Indziej*. Kraków 2005.

### Wywiady i rozmowy

*Lękać należy się odważnie*. Z Ewą Lipską rozmawia Krystyna Nastulańska. „Polityka” 1976, nr 52, s. 9.

*Umrzeć ortograficznie*. W: W. Wiśniewski: *Lekcja polskiego*. Warszawa 1993, s. 183–189.

- Pracuję nad Niczym, marzę o Tusculum*. Rozmawiał Krzysztof Lisowski. „Nowe Książki” 1995, nr 3, s. 8–9.
- Najważniejsza anegdota życia*. Rozmawiał Leszek Żuliński. „Literatura” 1996, nr 12, s. 32–33.
- Zawsze chodzę w odwrotną stronę...* Rozmawiała Marta Fox. „Śląsk” 1997, nr 8, s. 14.
- Pisarze w wehikule czasu*, zapis dyskusji prowadzonej przez Teresę Walas. „Dekada Literacka” 1998, nr 12, s. 1, 10–11, 15.
- Lingwistyczni akrobaci*. Rozmawiał Krzysztof Lisowski. „Wprost” 1999, nr 20, s. 110.
- Literacki hazard*. Rozmawiała Barbara Gruska-Zych. „Rzeczpospolita” 1999, nr 1, dodatek „Plus Minus”, nr 1, s. 15–16.
- Literatura nowego tysiąclecia*. Rozmawiała Teresa Walas, notował Marek Oramus. „Nowa Fantastyka” 1999, nr 2, s. 74–75.
- Minęła piąta po południu*. Rozmawiała Katarzyna Janowska. „Polityka” 2003, nr 25, s. 66–67.
- Pomilczmy z przyjaciółmi*. Rozmawiała Katarzyna T. Nowak. „Twój Styl” 2003, nr 11, s. 134–137.

## Bibliografia przedmiotowa (wybór)

Ważniejsze artykuły i recenzje poświęcone twórczości Ewy Lipskiej

- Adamkiewicz J.: *Intymnie i publicznie*. „Nowy Wyraz” 1979, nr 5, s. 110–112.
- Balbus S.: *Dziecko grające w klasy*. „Nowe Książki” 1972, nr 15, s. 13–15.
- Biedrzycki K.: *Oswajanie paradoksu*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 15, s. 6.
- Bieńkowski Z.: *Intymność*. „Kultura” 1970, nr 41, s. 10.
- Cechnicka M.: *Rytm śmierci*. „Nowe Książki” 1979, nr 21, s. 19–20.
- Glatzel I.: *Śmierć i umieranie w „Wierszach” i lirykach szpitalnych Ewy Lipskiej*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*. Red. J. Kolbuszowski. T. 5. Wrocław 2001, s. 273–282.
- Hołojuch A.: *Sięganie po władzę „Poezja”* 1980, nr 10, s. 90–93.
- Hornung M.: *Piąte przyspieszenie*. „Nowe Książki” 1978, nr 23, s. 34–35.
- Jurkowski S.: *Wyżynna prowincja wyobraźni*. „Tygodnik Kulturalny” 1983, nr 40, s. 3.
- Kornhauser J.: *Gra z językiem*. „Kultura” 1978, nr 39, s. 3.
- Kowska-Masłowska Z.: *Oblakany Mesjasz Ewy Lipskiej*. „Nadodrże” 1983, nr 2, s. 9.

- Krynicky R.: *Ewa Lipska. Biografia otwarta*. „Student” 1972, nr 2, s. 17.
- Kurowiecki L.: *W kokonie codzienności*. „Poezja” 1972, nr 8, s. 90–91.
- Kwiatkowski J.: *Lękać należy się odważnie*. „Twórczość” 1971, nr 4, s. 106–108.
- Legeżyńska A.: *Elegie przedwczesne w wierszach Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*. W: Eadem: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 151–165.
- Legeżyńska A.: *Ewa Lipska: istota osobna*. „Arkusz” 1995, nr 4, s. 3.
- Legeżyńska A.: *Poczekalnie (w wierszach Ewy Lipskiej)*. W: Eadem: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 144–168.
- Legeżyńska A., Śliwiński P.: *Ewa Lipska w Domu Spokojnej Młodości*. W: Eadem: *Poezja polska po 1968 roku. Książka dla nauczycieli, studentów i uczniów*. Warszawa 2000, s. 50–58.
- Lisowski K.: *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*. W: E. Lipska: *Wspólnicy zielonego wiatraczka*. Kraków 1996, s. 5–17.
- Łukasiewicz J.: *Ewa Lipska: „Trzeci zbiór wierszy”*. „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 15, s. 4.
- Łuszczkiewicz P.: *Rondo Lipska*. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 3, s. 9.
- Maj B.: *Ucz się śmierci wcześniej*. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 38, s. 16.
- Maroszczuk G.: *Idea „domu” i „bezdomności” w liryce Ewy Lipskiej*. W: *W pejzażu ojczyzny i obczyzny. Studia i szkice o literaturze polskiej XX wieku*. Red. W. Wójcik. Katowice 1991, s. 88–99.
- Matuszewski R.: *Poetycki świat Ewy Lipskiej*. „Twórczość” 1987, nr 1, s. 62–74. Przedruk w: Idem: *Literatura polska 1939–1991*. Warszawa 1992, s. 327–332 (wersja skrócona); oraz w: Idem: *Olśnienia i świadectwa. Od Leśmiana do Barańczaka*. Warszawa 1995, s. 189–203.
- Matywiecki P.: *O poezji Ewy Lipskiej*. „Przegląd Literacki” 1993, nr 4, s. 6–7.
- Mazur A.: *Wybór*. „Twórczość” 1988, nr 2, s. 99–101.
- Mielhowski R.: *Ewa Lipskiej podróże (w poszukiwaniu wartości)*. „Teksty Drugie” 2003, nr 1–2, s. 72–92.
- Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*. Red. A. Morawiec, B. Wojska. Łódź 2005.
- Nowak K.: *Ewa Lipska*. W: Eadem: *Z polskiej poezji współczesnej*. Warszawa 1988, s. 68–70.
- Nycek T.: *Spalony dom. O poezji Ewy Lipskiej*. „Twórczość” 1974, nr 9, s. 82–89.
- Ossowski J.: *Melancholia i trud istnienia*. „Magazyn Kulturalny” 1979, nr 2, s. 27–29.
- Patey-Grabowska A.: *Udany debiut*. „Tygodnik Kulturalny” 1967, nr 42, s. 4.
- Pieńkosz K.: *Jak w życiu umierasz*. „Literatura” 1987, nr 7, s. 70–72.
- Plachecki B.: *Śmiertelni i szaleni*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 50, s. 7.
- Poprawa A.: *Ale jest pewność, że to Ewa Lipska*. „Odra” 2004, nr 4, s. 3–6.
- Rogoziński J.: *Pięć Ew Lipskich*. „Literatura” 1978, nr 32, s. 11.
- Siemion P.: *Nowy „Zbiór wierszy”*. „Res Publica” 1987, nr 2, s. 116–119.

- Sobolewska A.: *Najprostsza rozpacz*. „Twórczość” 1980, nr 2, s. 114–116.
- Sołtysik M.: *Lacrimae Jobi*. „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 28, s. 11.
- Sprusiński M.: *Czułość*. „Literatura” 1974, nr 35, s. 9.
- Stabro S.: *Ciemne barwy heroizmu*. W: Idem: „Poeta odrzucony”. Kraków 1989, s. 255–276.
- Stabro S.: *Nadzieja i zwątpienie. O poezji Ewy Lipskiej*. „Życie Literackie” 1971, nr 26, s. 4.
- Szaruga L.: *Nasz niezmiennie zmienny świat*. „Nurt” 1973, nr 10, s. 23–25.
- Szaruga L.: *Nie przebierać w środkach*. „Kultura” 1974, nr 37, s. 6.
- Tomaszkiewicz J.: *Apokalipsa według Ewy Lipskiej*. „Poezja” 1974, nr 12, s. 94–95.
- Wyka M.: „Pewny jest jedynie cień w rogu pokoju...”. *O nowych wierszach Ewy Lipskiej*. „Dekada Literacka” 1991, nr 31, s. 1–2.
- Zaleski M.: *Lęki codzienne*. „Nowy Wyrz” 1975, nr 3, s. 99–102.
- Zieliński M.: *Śmieszność i milczenie*. „Twórczość” 1979, nr 9, s. 120–122.
- Zuchora K.: *Lękać należy się odważnie*. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 8, s. 7.
- Żurkowski B.: *W dziedzińcu historii*. „Odra” 1980, nr 4, s. 37–40.

## Antropologia śmierci

- Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wybór i przekł. S. Cichowicz, J. M. Godziński. Warszawa 1993.
- Ariès Ph.: *Człowiek i śmierć*. Przel. E. Bąkowska. Warszawa 1992.
- Barański J.: *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*. Wrocław 2000.
- Bauman Z.: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przel. N. Leśniewski. Warszawa 1998.
- Białostocki J.: *Pleć śmierci*. Gdańsk 1999.
- Bieńczyk M.: *Czarny człowiek. Krasński wobec śmierci*. Gdańsk 2001.
- Brehant J.: *Thanatos. Chory i lekarz w obliczu śmierci*. Przel. U. Sudolska. Warszawa 1993.
- Chróścicki J.A.: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa 1974.
- Czapliński P.: *Mikrologi ze śmiercią*. Poznań 2001.
- Hebbel E.: *O śmierci i nicości*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. i przekład G. Sowiński. Kraków 2001.
- Kolbuszewski J.: *Cmentarze*. Wrocław 1996.
- Kolbuszewski J.: *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*. Wrocław 1985.
- „Literatura na Świecie” 1986, nr 8–9 (numer tematyczny, poświęcony zjawisku śmierci).
- Lubaszewska A.: *Życie śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*. Kraków 1995.
- Mikołajko Z.: *Śmierć i tekst. Sytuacja ostateczna w perspektywie słowa*. Gdańsk 2001.
- Nowicka-Jeżowa A.: *Sarmaci i śmierć*. Warszawa 1992.

- Pieńkos A.: *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*. Gdańsk 2000.
- Problemy współczesnej tanatologii*. Red. J. Kolbuszewski. T. 1. Wrocław 1997.
- Problemy współczesnej tanatologii*. Red. J. Kolbuszewski. T. 2. Wrocław 1998.
- Problemy współczesnej tanatologii*. Red. J. Kolbuszewski. T. 3. Wrocław 1999.
- Rosiek S.: *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Gdańsk 1997.
- „Teksty” 1979, nr 3 (numer tematyczny, poświęcony zjawisku śmierci).
- Thielicke H.: *Życie ze śmiercią*. Przeł. S. Szczyrbowski. Warszawa 2002.
- Thomas L.V.: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991.
- Toynbee A. et al.: *Człowiek wobec śmierci*. Przeł. D. Petesch. Warszawa 1973.
- Vovelle M.: *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*. Przeł. T. Swoboda et al. Gdańsk 2004.
- Włodarski M.: *Ars Moriendi w literaturze polskiej XV i XVI wieku*. Kraków 1987.
- Wymiary śmierci*. Wybór i oprac. S. Rosiek. Gdańsk 2003.

## Konteksty historycznoliterackie. Teoria literatury Filozofia, teoria kultury, historia sztuki

- Ackerman D.: *Historia naturalna miłości*. Przeł. D. Gostyńska. Warszawa 1997.
- Ackerman D.: *Historia naturalna zmysłów*. Przeł. K. Chmielowa. Warszawa 1994.
- Bachelard G.: *Dialektyka wnętrza i zewnątrz*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. W. Karpiński. Przeł. J. Skoczylas. Warszawa 1974, s. 284–305.
- Bachelard G.: *Dom od piwnicy aż po strych. Znaczenie schronienia*. Przeł. M. Ochab. „Punkt” 1979, nr 8, s. 138–151.
- Bachelard G.: *Plomień świecy*. Przeł. J. Rogoziński. Gdańsk 1996.
- Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatar-kiewicz. Warszawa 1975.
- Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999.
- Białostocki J.: *Obrazy i symbole w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- Biedermann H.: *Leksykon symboli*. Przeł. J. Rubinowicz. Warszawa 2001.
- Brach-Czaina J.: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999.
- Burkot S.: *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977.
- Camus A.: *Człowiek zbuntowany*. Przeł. J. Guze. Kraków 1991.
- Camus A.: *Mit Syzyfa. Dwa eseje*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1991.
- Cioran E.: *O niedogodności urodzenia*. Przeł. I. Kania. Kraków 1996.
- Cioran E.: *Pokusa istnienia*. Przeł. K. Jarosz. Warszawa 2003.
- Cioran E.: *Zły demiurg*. Przeł. I. Kania. Kraków 1995.
- Czapliński P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- Delumeau J.: *Historia raju. Ogród rozkoszy*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1996.
- Donato E.: *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*. Przeł. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1986, s. 320–335.

- Dybel P.: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000.
- Eliade M.: *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992.
- Foucault M.: *Choroba umysłowa a patologia*. Przeł. P. Mrówczyński. Warszawa 2000.
- Foucault M.: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Przeł. H. Kęszycska. Warszawa 1987.
- Foucault M.: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*. Przeł. M.P. Markowski, B. Banasiak, T. Komendant. Warszawa 1999.
- Fromm E.: *Mieć czy być*. Przeł. J. Karłowski. Poznań 1995.
- Fromm E.: *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*. Przeł. J. Marzęcki. Warszawa 1994.
- Goliński J.: *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*. Bydgoszcz 1997.
- Heidegger M.: *Budować, mieszkać, myśleć*. Przeł. K. Michalski. Warszawa 1977.
- Heidegger M.: *W drodze do języka*. Przeł. J. Mizera. Kraków 2002.
- Jaspers K.: *Filozofia egzystencji*. Przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz. Warszawa 1990.
- Kępiński A.: *Schizofrenia*. Warszawa 1974.
- Kłosińska K.: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.
- Kłosiński K.: *Poezja żalu*. Katowice 2001.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kornhauser J., Zagajewski A.: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.
- Kowalczykowa A.: *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa 1977.
- Królikiewicz G.: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*. Kraków 1993.
- Kuligowski W.: *Siedem szkiców do antropologii miłości*. Poznań 2002.
- Legeżyńska A.: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- Michalski K.: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1998.
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatała M.: *Zarys poetyki*. Warszawa 1974.
- Montaigne M.: *W: Próby*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1957.
- Nawarecki A.: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Warszawa 1991.
- Olejniczak J.: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992.
- Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*. Red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska. Toruń 1999.
- Opacki I.: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979.
- Opacki I.: *W środku niebokręga. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.



- Ortega y Gasset J.: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. Niklewicz. Warszawa 1980.
- Piwińska M.: *Miłość romantyczna*. Kraków 1984.
- Poulet G.: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Oprac. J. Błoński, M. Głowiński. Warszawa 1977.
- Praz M.: *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.
- Przybylski R.: *Baśń zimowa. Esej o starości*. Warszawa 1998.
- Przybylski R.: *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966.
- Ricoeur P.: *Język, tekst, interpretacja*. Przeł. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989.
- Rosiek S.: *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*. Gdańsk 1997.
- Rougemont D. de: *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz. Warszawa 1968.
- Rybczyński W.: *Dom. Krótka historia idei*. Przeł. K. Husarska. Warszawa 1996.
- Schopenhauer A.: *Aforyzmy o mądrości życia*. Przeł. J. Garewicz. Warszawa 1970.
- Sieciński A.: *O idei domu i jego roli w Polsce*. W: *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*. Red. P. Łukasiewicz, A. Sieciński. Wrocław 1992.
- Skarczewska K.: *Wzory miłości w kulturze Zachodu*. Warszawa 1975.
- Sławek T.: *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*. Katowice 1984.
- Sontag S.: *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. J. Anders. Warszawa 1999.
- Szulc-Packalen M.A.: *Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Warszawa 1997.
- Szymutko S.: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998.
- Tischner J.: *Świat ludzkiej nadziei*. Kraków 1992.
- Tokarz B.: *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990.
- Wallis M.: *Historia zwierciadła*. Warszawa 1973.
- Węgrzyniakowa A.: *Egzystencjalne i metafizyczne. Od Leśmiana do Maja*. Katowice 1999.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1-3. Kraków 1976.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1-4. Cz. 1-2. Kraków 1996.
- Zaleski M.: *Formy pamięci. O przedstawieniu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996.

## Indeks osobowy

### A

Ackerman Diana 97, 196  
Adamkiewicz Jan 193  
Ambroży św. 30  
Anders Jarosław 121, 179, 198  
Ariès Philippe 29, 30, 67, 100, 101, 158, 163, 176, 186, 190, 195

### B

Bachelard Gaston 19, 26, 37, 38, 40, 57, 113, 117, 122, 168, 196  
Bachtin Michaił 45  
Baczyński Krzysztof Kamil 46  
Balbus Stanisław 141, 142, 193  
Balcerzan Edward 164  
Banasiak Bogdan 108, 197  
Baran Bogdan 174, 198  
Baranowska Małgorzata 181  
Barańczak Stanisław pseud. Barbara Stawiczak 10, 133, 141, 142, 160, 194  
Barański Jarosław 164, 195  
Barthes Roland 9, 36, 80, 108, 196  
Baudelaire Charles 76, 77  
Bauman Zygmunt 64–66, 89, 91, 148, 151, 169, 171, 186, 195  
Bąkowska Eligia 30, 67, 101, 117, 158, 163, 176, 186, 195, 196  
Beauvoir Simone de 82

Bedier Joseph 100  
Bereza Henryk 146  
Bernard św. 158  
Berrichon Paterne 10  
Białostocki Jan 43, 55, 184, 195, 196  
Białoszewski Miron 52  
Biedermann Hans 196  
Biedrzycki Krzysztof 59, 141, 193  
Bieńczyk Marek 108, 195, 196  
Bieńkowski Zbigniew 193  
Bierezin Jacek 9  
Błoński Jan 198  
Borges Jorge Luis 116  
Brach-Czaina Jolanta 196  
Brehant Jacques 60, 66, 68, 170, 195  
Brodzka-Wald Alina 13  
Bruno Giordano 164  
Brzostowski Tadeusz 33  
Bukowski Charles 74  
Bulhakow Michaił 17, 23  
Burkot Stanisław 37, 41, 196  
Byron George 179

### C

Camus Albert 89, 102, 139, 196  
Carroll Lewis 57, 80  
Cechnicka Maria 193  
Chaucer Geoffrey 10

Chmielowa Krystyna 196  
Chojecki Andrzej 77  
Chróścicki Juliusz 30, 195  
Chryzostom św. 30  
Chudak Henryk 19, 26, 113, 117, 122,  
168, 196  
Cichowicz Stanisław 58, 87, 145, 161,  
173, 182, 187, 195  
Cioran Emil 45, 146, 196  
Czapliński Przemysław 116, 118, 164,  
195, 196  
Czekanowicz Anna 97

## D

Dąbska Izydora 30  
Delumeau Jean 117, 181, 196  
Derrida Jacques 164, 165, 168  
Dionizy z Kartuz 32  
Donato Eugenio 134, 135, 196  
Doroszewski Witold 19, 40  
Dybel Paweł 76, 83, 197  
Dziadek Adam 36, 80, 82

## E

Eliade Mircea 19, 99, 197  
Eustachiewicz Lesław 78, 97, 198

## F

Forman Miloš 124  
Foucault Michel 107, 124, 125, 197  
Fox Marta 193  
Freud Zygmunt 44, 76, 88, 165, 197  
Fromm Erich 26, 109, 197  
Frybesowa Aleksandra 176

## G

Garewicz Jan 30, 198  
Genet Jean 85  
Genette Gerard 49

Glatzel Iwona 26, 141, 193, 197  
Głowiński Michał 12, 198  
Godzimirski Jakub 58, 87, 145, 161, 173,  
182, 195  
Goliński Janusz 197  
Goreń Andrzej 45  
Goreń Anna 45  
Gorer Geoffrey 164  
Gostyńska Dorota 97, 135, 196  
Graff Piotr 198  
Grudziński Lech 155  
Gruszka-Zych Barbara 139, 193  
Grzegorz z Nissy 30  
Guze Joanna 76, 89, 102, 139, 196

## H

Hebbel Friedrich 32, 46, 195  
Hegejzjasz 155  
Heidegger Martin 20, 174, 189, 197  
Herbert Zbigniew 73  
Hertz Paweł 56  
Hieronim św. 30  
Hippl Theodor 183  
Hołojuch Alina 193  
Homer 35  
Hornung Magdalena 7, 193  
Huizinga Johan 33  
Husarska Krystyna 71, 198

## I

Ignacy św. 30  
Ionesco Eugène 182  
Iwasiów Inga 97  
Iwaszkiewicz Jarosław 43, 148

## J

Jacobson Roman 167  
Jankêlêvitch Vladimir 90, 94, 148–151,  
161, 169, 173, 182, 187, 188  
Janowska Katarzyna 193

Jarosław Krzysztof 196  
Jasnorzewska-Pawlikowska Maria 82  
Jaspers Karl 197  
Jekiel Wojciech 198  
Joachimowicz Leon 182  
Jochemczyk Mariusz 14  
Jurkowski Stefan 193

## K

Kafka Franz 31  
Kalinowski M. 149, 174  
Kalwin Jan 176  
Kania Ireneusz 19, 45, 146, 183, 196, 197  
Karłowski Jan 109, 196, 197  
Karpiński Wojciech 36, 57  
Keats John 176  
Kesey Ken 124  
Kępiński Antoni 132, 136, 153, 197  
Kęszycka Helena 197  
Klein Melanie 170  
Klepacka-Głowienka Barbara 141, 143  
Kłosińska Krystyna 93, 197  
Kłosiński Krzysztof 44, 197  
Kmita-Piorunowa Aniela 46  
Kocjan Krzysztof 63, 87, 104, 180, 193  
Kolankiewicz Lech 99  
Kolbuszewski Jacek 30, 62, 64, 193, 195, 196  
Komendant Tadeusz 108, 197  
Kopaliński Władysław 38, 43, 188, 197  
Kornhauser Julian 18, 141, 193, 197  
Kott Jan 107, 121  
Kowalczyk Alina 128, 197  
Kowska-Masłowska Małgorzata 193  
Kramsztyk Józef 62  
Krasiński Zygmunt 56  
Królikiewicz Grażyna 55, 56, 197  
Krynicky Ryszard 194  
Krzysztoń Jan 122, 123, 128  
Ksenofont 107  
Kubisiowska Katarzyna 184

Kulawik Adam 103, 197  
Kuligowski Waldemar 97, 99, 105, 197  
Kurowicki Jan 11, 194  
Kwiatkowski Jerzy 18, 39, 82, 194

## L

Labuda Aleksander 49  
Lacan Jacques 76, 197  
Lachowska Dorota 197  
Lalewicz Janusz 10  
Larkin Philip 10  
Legeżyńska Anna 17–19, 39, 72, 114, 133, 141, 143, 194, 197  
Lem Stanisław 163  
Leszczyński Damian 125  
Leśmian Bolesław 59, 94, 108, 198  
Leśniewski Norbert 65, 89, 151, 169, 186, 195  
Lewańska Ariadna 9  
Lisiecka Anna 145  
Lisowski Krzysztof 8, 9, 18, 21, 193, 194  
Lubaszewska Antonina 195

## Ł

Łotman Jurij 19, 20, 23  
Łotocka Ida 77, 79, 80  
Łukasiewicz Jacek 19, 194, 198  
Łuszczykiewicz Piotr 7, 194

## M

Maj Bronisław 94, 108, 141, 143, 154, 194, 198  
Mann Tomasz 62, 157  
Marczewska Katarzyna 82  
Markiewicz Henryk 167, 198  
Markowski Michał Paweł 165, 197  
Maroszczuk Grażyna 17, 194  
Marzęcki Józef 26, 197  
Matuszewski Krzysztof 108

Matuszewski Ryszard 8, 9, 18, 141, 143,  
145

Matywiecki Piotr 194

Mazur Aneta 142, 194

Mazurkiewicz Roman 23

Merleau-Ponty Maurice 151

Michalski Krzysztof 20, 197

Mickiewicz Adam 51, 102

Mielhorski Robert 194

Mikołajko Zbigniew 178, 195

Miłosz Czesław 77, 197

Minois Georges 82

Miodońska-Brookes Ewa 103, 197

Misiak Iwona 141, 143

Mizera Janusz 197

Montaigne Michel de 157, 158, 183,  
190, 197

Morawiec Arkadiusz 141, 194

Morin Edgar 178

Morsztyn Jan Andrzej 103

Mrówczyński Piotr 124, 197

Mucharski Piotr 181

Myśliwski Wiesław 61, 63

## N

Nałkowska Zofia 80

Nasiłowska Anna 171

Nastulanka Krystyna 37, 38, 146, 192

Nawarecki Aleksander 53, 82, 197

Nikiewicz Piotr 147, 198

Nowak Katarzyna 193, 194

Nowicka-Jeżowa Alina 195

Nożyńska-Demaniuk Agnieszka 42

Nyczek Tadeusz 8, 9, 18, 107, 194

## O

Ochab Maryna 37, 196

Ogryzko-Wiewiórowska Mirona 169

Okopień-Sławińska Aleksandra 28

Olejniczak Józef 134, 197

Opacka Anna 52

Opacki Ireneusz 13, 176, 197

Oramus Marek 193

Ortega y Gasset Jose 147, 198

Ossowski Jerzy 194

## P

Painter George 176

Parandowski Jan 35

Patey-Grabowska Alicja 41, 194

Pawelec Dariusz 53

Pawlik Jerzy 170

Pawliszyn Aleksandra 155

Pawliszyn Włodzimierz 155

Petsch Danuta 155, 196

Piątkowski Włodzimierz 169

Pieńkos Andrzej 142, 194, 196

Piwińska Marta 103, 198

Platon 107

Plachecki Marian 94, 141, 144

Poe Edgar Alan 52, 155

Pomorska Krystyna 167

Poprawa Adam 194

Pospiszyl Kazimierz 44

Poulet Georges 198

Poussin Nicolas 134

Praz Mario 198

Proust Marcel 157, 176

Prus Łucja 181

Przybylski Ryszard 54, 81, 82, 84, 118,  
198

Przybyszewski Stanisław 76, 197

Pseudo-Arystoteles 107

## R

Rasiński Lotar 125

Reszke Ryszard 88

Ricoeur Paul 198

Rimbaud Izabelle 10

Rodowska Krystyna 85, 116

Rogoziński Julian 32, 194, 196

Romero George 58

Rosiek Stanisław 11, 77, 89, 97, 149,  
174, 196, 198  
Rosner Katarzyna 198  
Rougemont Denis de 78, 97, 100, 102,  
198  
Różewicz Tadeusz 135  
Rubinowicz Jan 196  
Rybczyński Witold 71, 198

## S

Sartre Jean Paul 10, 42, 121  
Schopenhauer Artur 30, 198  
Seneka 182  
Sęp-Szarzyński Mikołaj 83  
Sieciński Andrzej 19, 198  
Siemion Piotr 194  
Sieradzki Ignacy 164  
Simmel Georg 56  
Siwicka Dorota 65  
Skarczeńska Krystyna 97, 198  
Skoczylas Joanna 36, 57, 196  
Sławek Tadeusz 40, 82, 168, 198  
Sławiński Janusz 49, 50  
Słomczyński Maciej 57  
Słowacki Juliusz 53  
Smulski Jerzy 26, 197  
Sobolewska Anna 26, 195, 197  
Soltysik Marek 113, 195  
Sontag Susan 121, 127, 128, 179, 198  
Sowiński Grzegorz 32, 46, 195  
Stabro Stanisław 195  
Stachura Edward 20  
Starobinski Jean 119  
Stawiczak Barbara zob. Stanisław Ba-  
rańczak  
Stefanowska Zofia 51, 102  
Stempowski Jerzy 134, 197  
Stępień Tomasz 13  
Sprusiński Michał 195  
Sudolska Urszula 60, 66, 170, 195  
Swoboda Tomasz 196  
Szaruga Leszek 195

Szczyrbowski Stanisław 149, 196  
Szlendak Tomasz 97  
Szuba Andrzej 74  
Szulc-Packalen Małgorzata 198  
Szwedek Barbara 124  
Szymański Paweł Wiesław 42  
Szyborska Wisława 94, 177, 181  
Szymutko Stefan 14, 30, 31, 198

## Ś

Śliwiński Piotr 13, 194

## T

Tarn Adam 182  
Tatara Marian 103, 197  
Tatarkiewicz Anna 19, 26, 113, 117, 122,  
168, 196  
Thielicke Helmut 149, 196  
Thomas Louis Vincent 11, 63, 65, 87, 94,  
104, 108, 145, 148, 162, 174, 180, 196  
Tischner Józef 96, 147, 198  
Titkow Anna 169  
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 113  
Tokarz Bożena 198  
Tołstoj Lew 148  
Tomaszkiewicz Jerzy 195  
Tomkowski Jan 124  
Toynbee Arnold 155, 196  
Tuwim Julian 31

## U

Urban Jean-Didier 149, 155  
Ustrzykowski Paweł 20

## V

Vincenz Stanisław 134, 197  
Vovelle Michel 196

## W

Walas Teresa 193  
Walewska Katarzyna 170  
Walis Michał 79, 198

Węgrzyniakowa Anna 14, 94, 108, 198  
Wiśniewski Wojciech 192  
Wittgenstein Ludwig 151, 164  
Wittlin Józef 134, 197  
Włodarski Marek 86, 183, 184, 196  
Wojaczek Rafał 20  
Wolniewicz Bogusław 151  
Wolny-Hamkało Agnieszka 140  
Wolska Barbara 141, 194  
Wołkowicz Anna 197  
Wójcik Włodzimierz 17, 194  
Wyka Kazimierz 46, 195

**Z**

Zagajewski Adam 18, 197  
Zaleski Marek 119, 136, 195, 198  
Zieliński Marek 195  
Zuchora Krzysztof 195

**Ż**

Żeleński (Boy) Tadeusz 157, 183, 197  
Żukowski Tadeusz 20  
Żuliński Leszek 193  
Żurakowski Bogusław 195

## Domesticated Death

Sketches on Ewa Lipska's poetic imagination

### S u m m a r y

The author of the book writes about one of the most outstanding contemporary Polish poets. It does not have the qualities of a monograph, though (it seems to be too early as Lipska still takes an active part in literary life). It is careful and meticulous analysis of two crucial motifs – home and death. The author tries to show in what ways death is present in Lipska's "home" lyrics at the same time trying to reconstruct ways and techniques of "domesticating" death in her poetry. The main focus of the author is literature, but thanks to anthropological approach the book analyses the attitude of a contemporary man to death, which unfortunately is not just a literary form.

*Translated by Agnieszka Ślęzak-Świat*



## La Mort Apprivoisée

### Esquisses sur l'imagination poétique d'Ewa Lipska

#### R é s u m é

L'histoire décrite dans le livre concerne une des plus remarquables femmes-poètes polonaises contemporaines. Cependant le mémoire n'a pas le caractère d'une monographie (il est probablement trop tôt pour cela Lipska prend vivement part à la vie littéraire) mais est une analyse, particulièrement perspicace et exacte, de deux motifs, essentiels pour la création littéraire de Lipska – ceux de la maison et de la mort. L'auteur essaie de démontrer comment la mort est présente dans les poèmes «domestiques» de Lipska et en même temps reconstruire des méthodes et des techniques de «l'apprivoisement» de la mort dans cette poésie. Bien que c'est la littérature qui constitue le premier objet de recherches de l'auteur du livre, grâce à l'approche anthropologique l'étude apporte-t-elle aussi une analyse de l'attitude de l'homme moderne par rapport à la mort. Cependant cette dernière n'est pas – malheureusement – une figure uniquement littéraire.

*Traduit par Karolina Kapolka*



Zdjęcie na okładce Daniel Jaeger Vendruscolo

Zdjęcie autora Krzysztof Chrobak

Opracowanie graficzne okładki i stron działowych Magdalena Nazarkiewicz

Redaktor Magdalena Koziół

Redaktor techniczny Barbara Arenhövel

Korektor Irena Turczyn

Copyright © 2006 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-1512-6**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Nakład: 250 + 50 egz. Ark. druk. 13,0. Ark. wyd.  
11,0. Przekazano do łamania w styczniu 2006 r. Podpisano  
do druku w maju 2006 r. Papier offset. kl. III, 80 g

Cena 17 zł

---

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego  
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego  
Druk i oprawa: „QUICK-DRUK” s.c.  
Dariusz i Marek Mruczkowscy  
ul. Łąkowa 11, 90-562 Łódź

Liryka Ewy Lipskiej jest tyleż ceniona, co źle obecna – liczba gruntowniejszych odczytań wydaje się odwrotnie proporcjonalna do liczby świadectw jej obecności w krwiobiegu współczesnej poezji polskiej. W tej perspektywie Olszański przywraca dorobkowi, którym się zajmuje, należne miejsce w obszarze literaturoznawstwa.

Z recenzji wydawniczej prof. dra hab.  
Piotra Śliwińskiego, UAM

nr inw.: BG - 346267



BG N 286/2391



Historia, którą tu opowiadam, dotyczy jednej z najwybitniejszych polskich poetek współczesnych, ale i w pewnym sensie rzeczywistości, z której utwory Lipskiej wyrosły. Mówiąc inaczej, świat (nie)przedstawiony w analizowanych tu wierszach był dla mnie istotny tyleż ze względu na samą poezję, co na świat, w którym przyszło nam żyć.

Śmierć nie jest przecież – Czytelnik raczy mi wybaczyć banalność tego stwierdzenia – tylko figurą literacką.